



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

**Análisis de un modelo estructural compartido entre
la narrativa de *El Perseguidor* de Julio Cortázar y el
álbum de Jazz *The Magnificent Charlie Parker***

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

M. L. A. MANUEL ALFREDO GARDUÑO OROPEZA

DR. HERMINIO NÚÑEZ VILLAVICENCIO

DIRECTOR DE TESIS

DR. ARIEL VÁZQUEZ CARRANZA

CO-DIRECTOR DE TESIS

DR. FRANCISCO XAVIER SOLÉ ZAPATERO

TUTOR INTERNO DE TESIS



SEPTIEMBRE 2026

Declaración de uso de Inteligencia Artificial

“En la elaboración de esta tesis se utilizaron herramientas de inteligencia artificial exclusivamente para corrección ortográfica, transcripción por dictado, elaboración de diagramas, esquemas y tablas; corrección de estilo en secciones puntuales y la organización de citas y referencias conforme a las normas APA. Todo el contenido sustantivo (marco teórico), el diseño metodológico, el análisis y las conclusiones son de mi autoría y responsabilidad. Las salidas de dichas herramientas fueron revisadas y validadas íntegramente por el autor.”

ÍNDICE

1. PRÓLOGO	Pag. 3
2. INTRODUCCIÓN	Pag. 6
3. CAPÍTULO 1	Pag. 10
4. CAPÍTULO 2	Pag. 29
5. CAPÍTULO 3	Pag. 83
6. CAPÍTULO 4	Pag. 106
7. CAPÍTULO 5	Pag. 159
8. CONCLUSIONES	Pag. 191
9. EPÍLOGO	Pag. 194
10. REFERENCIAS	Pag. 196

PRÓLOGO

En la historia de la creación artística, ciertos encuentros imaginarios logran establecer conexiones más reveladoras que cualquier biografía compartida. Tal es el caso de Julio Cortázar y Charlie Parker, dos figuras que, aunque no se conocieron, comparten una afinidad profunda que va más allá de la mera representación literaria del músico por parte del escritor. *El Perseguidor*, cuento publicado por Cortázar en 1959, no es sólo un homenaje a Parker, sino también una exploración del lenguaje, del tiempo, de la conciencia y del abismo que separa —y une— la genialidad artística de las estructuras sociales y personales que intentan contenerla. Esta tesis se propone indagar en la relación formal entre el lenguaje literario del cuento y el lenguaje musical del Jazz de Parker, pero antes de abordar este diálogo estético, es fundamental entender el contexto vital de ambos creadores; sus orígenes, sus familias, sus ciudades y sus pasiones, los cuales configuraron su relación con el arte y con el mundo.

Julio Cortázar nació en Bruselas en 1914, en el seno de una familia argentina de clase media que se encontraba en Europa por razones diplomáticas. Su infancia transcurrió entre Bélgica, Suiza y Argentina, y desde temprano vivió el desarraigo como una experiencia constitutiva. En su juventud, Cortázar fue un lector voraz, un autodidacta riguroso que alternó el magisterio con la traducción literaria, mientras cultivaba una sensibilidad aguda hacia las tensiones sociales y políticas de su entorno. Su exilio voluntario en París, a partir de 1951, no fue sólo un movimiento geográfico sino también espiritual: la ciudad luz le permitió articular una estética basada en el juego, la ruptura de convenciones y la búsqueda de nuevas formas expresivas que cuestionaran la percepción ordinaria del tiempo y la realidad.

Charlie Parker, por su parte, nació en Kansas City, Kansas, en 1920, en una comunidad afroamericana marcada por la segregación racial, la pobreza y la violencia estructural del Estados Unidos de entreguerras. Hijo único de una familia modesta, creció en un ambiente donde la música popular —el blues, el swing, el gospel— era un vehículo de resistencia y afirmación identitaria. Desde muy joven se volcó al saxofón con una devoción absoluta, alimentada por el deseo de romper con los moldes musicales establecidos. A diferencia de Cortázar, cuya formación fue principalmente literaria y académica, Parker fue un innovador autodidacta que aprendió en la calle, en las jam sessions, en los márgenes de la norma. Su

estilo, ferozmente libre, se convirtió en el núcleo del Bebop, una revolución musical que redefinió el Jazz como arte complejo, personal e intransigente.

El camino a la fama de ambos fue tortuoso, aunque distinto. Cortázar no alcanzó un reconocimiento masivo sino hasta la publicación de *Rayuela* en 1963, una novela que dividió a la crítica por su estructura fragmentaria y su aparente caos narrativo, pero que lo consolidó como un referente de la literatura contemporánea. En contraste, Parker alcanzó notoriedad a una edad temprana. A los veintitantos ya era una leyenda entre los músicos de Jazz, aunque su popularidad entre el público general fue más limitada debido a la complejidad de su estilo y al racismo persistente de su época. Ambos fueron incomprendidos por muchos de sus contemporáneos; Cortázar fue acusado de elitismo o de excesivo formalismo, mientras que a Parker se le reprochó su estilo errático y se le redujo, en muchas ocasiones, a la caricatura del músico autodestructivo.

Sin embargo, ambos cultivaron un grupo de seguidores apasionados que los elevaron a la categoría de mito. Las lecturas colectivas de *Rayuela*, la forma en que los lectores la recorrían como un mapa del alma urbana, encuentran eco en los discos de Parker escuchados una y otra vez por generaciones de músicos que buscaban descifrar su lógica interna. La influencia de Parker se extiende desde Miles Davis y John Coltrane hasta Ornette Coleman, mientras que Cortázar marcó profundamente a escritores como Roberto Bolaño, Ricardo Piglia o Mario Levrero. Pero ellos también fueron herederos; Cortázar se nutrió de Borges, de Poe, de la literatura francesa y del surrealismo; Parker bebió de Lester Young, de Buster Smith, y de las raíces profundas del blues.

En sus vidas personales también pueden rastrearse paralelismos reveladores. Ambos mantuvieron relaciones afectivas complejas, atravesadas por la intensidad emocional, la distancia y en ocasiones el sufrimiento. Parker vivió relaciones tormentosas, marcadas por sus adicciones y por un carácter inestable que lo llevó a vivir de forma errante y trágica. Cortázar, aunque más reservado, también plasmó en sus cartas y relatos una sensibilidad amorosa intensa, profundamente ligada a su concepción del lenguaje como medio de comunión y transformación. En ambos casos, el amor aparece como otro modo de búsqueda, tan inasible como la música o la escritura.

Finalmente, la muerte temprana de Parker, a los 34 años, contrasta con la trayectoria de Cortázar, quien murió a los 69 años en París, después de haber escrito algunas de las obras más influyentes de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Sin embargo, la intensidad de la vida artística de ambos los emparenta; más que producir obras acabadas, ambos parecieron buscar lo inacabado, lo inestable, lo abierto. Si Parker llevó el Jazz a los límites de la armonía y el ritmo, Cortázar llevó la narrativa a los bordes del pensamiento y del lenguaje, creando obras que no se leen sino que se viven, que no se interpretan sino que se improvisan, justo como el Jazz.

Este prólogo quiere así presentar a Cortázar y Parker no sólo como sujetos históricos sino como sensibilidades afines. La tesis que sigue propone que *El Perseguidor* no es una mera representación literaria del músico, sino una traducción —en el sentido más profundo del término— de su lenguaje a otro medio. En esa traducción, se revela una estructura compartida, un modo común de estar en el mundo. Dos artistas que, enfrentados a los límites de la forma, hicieron de su arte una forma de libertad.

INTRODUCCIÓN

El pensamiento, el lenguaje y la cultura han sido, desde la antigüedad, ejes fundamentales para comprender la experiencia humana y las formas en que el ser humano se relaciona con el mundo. A lo largo de la historia, los distintos modelos de pensamiento han dado lugar a rupturas paradigmáticas que transforman no solo las estructuras sociales y los sistemas de organización, sino también los modos de representación simbólica y las prácticas artísticas. Cada época genera sus propias formas de decir, de crear y de escuchar, y en ese proceso el lenguaje —en sus múltiples manifestaciones— se redefine constantemente.

Las artes, en este sentido, han funcionado como espacios privilegiados para observar dichas transformaciones. La literatura, la música, la pintura o la escultura no solo reflejan el espíritu de una época, sino que también lo interrogan, lo tensionan y, en ocasiones, lo anticipan. El paso de las obras artísticas concebidas por encargo a aquellas surgidas de una necesidad expresiva más íntima, la ruptura de las formas tradicionales y la incorporación de nuevas tecnologías y sensibilidades estéticas son signos de un movimiento histórico más amplio en el que el arte se convierte en laboratorio del pensamiento.

Dentro de este amplio campo, la literatura y la música ocupan un lugar particular. Aunque pertenecen a sistemas semióticos distintos, ambas comparten la capacidad de articular experiencias complejas, de trabajar con el tiempo, el ritmo, la memoria y la emoción, y de proponer formas alternativas de conocimiento que no se ajustan del todo a la lógica racional o discursiva. No es casual que, en distintos momentos de la modernidad, escritores y músicos hayan buscado aproximarse unos a otros, ya sea a través de referencias explícitas, de procedimientos formales compartidos o de una sensibilidad estética común.

En el ámbito de la literatura contemporánea, especialmente en la tradición hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, esta convergencia se vuelve particularmente visible. Autores como Julio Cortázar incorporaron la música no solo como tema o motivo cultural, sino como una forma de pensar la escritura misma. En su obra, el lenguaje narrativo se ve constantemente desbordado por experiencias que no pueden ser plenamente capturadas por la palabra, y la música —en especial el Jazz— aparece como un modelo estético capaz de sugerir otras formas de temporalidad, de percepción y de relación con lo real.

El cuento *El Perseguidor* (1959) constituye uno de los textos más representativos de esta búsqueda. Inspirado en la figura del saxofonista estadounidense Charlie Parker, el relato se sitúa en el límite entre la biografía, la reflexión estética y la exploración existencial. A través de la relación entre Johnny, músico de Jazz, y Bruno, su biógrafo y narrador, Cortázar pone en escena el conflicto entre la experiencia estética y su traducción al lenguaje, entre la vivencia inmediata de la música y el intento racional de fijarla en palabras. La música, en este texto, no es un simple tema narrativo, sino un espacio de tensión que cuestiona las posibilidades mismas de la representación literaria.

De manera paralela, el Jazz Bebop —surgido en la década de 1940 como una reacción contra las formas más comerciales y estandarizadas del swing— representa una de las rupturas estéticas más significativas dentro de la historia de la música del siglo XX. Caracterizado por su complejidad armónica, su velocidad rítmica, la centralidad de la improvisación y la afirmación del virtuosismo individual, el Bebop no solo transformó el lenguaje musical, sino también la concepción del músico, de la obra y del acto de escucha. En este contexto, Charlie Parker ocupa un lugar central como figura fundacional y como símbolo de una forma de creación artística que desafía las normas establecidas.

A pesar de la abundante bibliografía dedicada al estudio de la obra de Julio Cortázar y de la influencia del Jazz en su narrativa —especialmente en relación con *Rayuela*—, la mayoría de estos trabajos se ha centrado en el análisis temático, en el recuento de referencias musicales o en la reconstrucción de contextos culturales y biográficos. Son menos frecuentes, en cambio, los estudios que abordan de manera sistemática y comparativa una obra literaria concreta y una obra musical específica, con el objetivo de analizar sus estructuras profundas, sus modos de organización estética y sus posibles correlaciones pragmáticas. En particular, persiste un vacío crítico en torno a un análisis comparativo entre *El Perseguidor* y una obra musical representativa del Jazz Bebop entendida como sistema artístico autónomo y no solo como referente contextual.

El presente trabajo de investigación surge, precisamente, de esta inquietud. Su propósito es explorar el cruce entre literatura y música a partir de un análisis comparativo entre el cuento *El Perseguidor* de Julio Cortázar y el álbum *The Magnificent Charlie Parker*, entendiendo ambas obras como expresiones artísticas contemporáneas, producidas en un

mismo horizonte histórico y cultural. Más que rastrear influencias directas o establecer paralelismos superficiales, esta investigación se propone indagar en qué medida la escritura del relato y la música del Jazz Bebop comparten principios estructurales, estéticos y pragmáticos que permitan pensar su relación como una forma de diálogo profundo entre lenguajes distintos.

Para llevar a cabo este análisis, el estudio se apoya en tres enfoques teórico-metodológicos principales. En primer lugar, la literatura comparada ofrece un marco transdisciplinar que legitima el análisis conjunto de obras pertenecientes a sistemas artísticos diferentes, atendiendo tanto a sus especificidades como a sus zonas de convergencia. En segundo lugar, se retoma la llamada “teoría del túnel” formulada por el propio Cortázar, entendida como una concepción del arte que busca atravesar las superficies formales para acceder a dimensiones profundas de la experiencia estética. Finalmente, la teoría de la deconstrucción proporciona herramientas críticas para desmontar las estructuras aparentes de las obras y explorar las tensiones, desplazamientos y fisuras de sentido que las constituyen.

Desde esta perspectiva, el análisis se orienta a identificar y examinar variables como el tiempo, el ritmo, la estructura discursiva, la voz narrativa, la improvisación y la ruptura de la linealidad, con el fin de establecer correlaciones entre el relato literario y la obra musical. El interés no reside únicamente en describir similitudes formales, sino en comprender cómo estos elementos operan en cada sistema artístico y de qué manera contribuyen a la construcción de una experiencia estética común.

El alcance de este estudio no es interpretar exhaustivamente cada obra por separado ni reducir una a la otra, sino establecer conexiones significativas que permitan pensarlas dentro de un sistema interrelacionado. La obra literaria y la obra musical se conciben aquí no como objetos cerrados que deban ser descifrados, sino como procesos abiertos que adquieren sentido en la medida en que se vinculan con otros lenguajes y otras formas de experiencia. La investigación se interesa, más que en la explicación definitiva, en el trazado de líneas de conexión que amplíen las posibilidades de lectura y escucha.

A partir de lo anterior, se plantea como hipótesis central que el cuento *El Perseguidor* de Julio Cortázar y el álbum *The Magnificent Charlie Parker* comparten principios estructurales y estéticos fundamentales que configuran en ambos casos una experiencia artística basada en

la tensión entre vivencia y representación. En este sentido, ambas obras pueden ser analizadas como manifestaciones interrelacionadas dentro de un mismo horizonte de modernidad estética, donde la fragmentación y la búsqueda de una expresión no convencional redefinen los límites de sus respectivos lenguajes..

Finalmente, esta investigación aspira a contribuir a los estudios interdisciplinarios entre literatura y música, no solo mediante el análisis de un caso particular, sino también a través de la propuesta de un modelo comparativo que permita comprender cómo distintas expresiones artísticas dialogan entre sí y cómo, en ese diálogo, se abren nuevas formas de conocimiento y de experiencia estética en la modernidad.

CAPÍTULO UNO

Marco teórico – conceptual

Este capítulo tiene como propósito establecer el marco conceptual desde el cual se abordará el análisis de *El Perseguidor* de Julio Cortázar y el album *The Magnificent Charlie Parker*, atendiendo particularmente a la crisis del lenguaje que atraviesa la modernidad literaria y a su relación con la experiencia musical. Si la hipótesis central de esta investigación sostiene que el diálogo entre literatura y música no se limita a la tematización de lo musical, sino que implica una transformación estructural del discurso narrativo, resulta necesario examinar primero el horizonte estético e histórico en el que dicha transformación se vuelve posible. La obra de Cortázar se inscribe en un momento de profunda inestabilidad epistemológica, en el que el lenguaje deja de ser instrumento transparente de representación para convertirse en problema, en límite y en campo de experimentación. Comprender esta fractura es fundamental para interpretar cómo, en *El Perseguidor*, la figura del músico y la lógica del Jazz no sólo aparecen como contenido narrativo, sino como principio organizador de una escritura que busca, en el intersticio entre palabra y sonido, nuevas formas de significar la experiencia.

1. El arte y su filosofía

No existe una definición absoluta de “arte”, sin embargo, sí es posible hacer descripciones de sus características o elementos desde diferentes disciplinas y de forma diacrónica. Desde la época de los grandes filósofos se han hecho descripciones de las obras de arte y de sus características, y comúnmente se encuentran entre éstas cuatro elementos o dimensiones que son inherentes a las expresiones artísticas: el artista, su contexto, el proceso creativo y la obra misma.

Filósofos como Hegel o Heidegger elaboraron un sin número de reflexiones para acercarse a una definición del arte. Hegel (1989) decía que el arte es una forma particular bajo la cual el

espíritu se manifiesta ... La tarea del arte consiste en hacer que la idea sea accesible a nuestra contemplación bajo una forma sensible; en otras palabras, concebía al arte como el espíritu o la esencia del ser.

Para Heidegger (2015) “la esencia del arte sería operar la verdad del ente”. Percibe al arte como un lenguaje para expresar la realidad; como un fenómeno de ida y vuelta en el que el artista capta una esencia del mundo exterior, la interioriza, la reproduce desde su creatividad, y la devuelve al mundo para ser captada por los otros.

Estos ejemplos tan sucintos ratifican la idea planteada de inicio: no hay arte sin artista, sin la realidad o el entorno que lo inspiran, sin el proceso creativo y sin la obra final. Una vez que se ha terminado la obra, ésta existe por sí misma, en ella reside su valor y no necesita del exterior o de una finalidad para darles sentido. El arte se alimenta del presente para llegar al futuro y quedar como un testimonio del pasado. A través del arte se puede conocer lo que ha sido el hombre y lo que ha sido el mundo. Con el arte se conoce la esencia del ser humano y éste puede comprender de mejor forma su realidad.

1.1 El artista

El artista es un ser cuya capacidad creativa se gesta de manera subjetiva o intuitiva, la obra nace desde sí mismo, detonada por un fenómeno inspirador de su mundo. Platón denominó “*demon*” a esta subjetividad de las cosas que medía su origen absoluto. Schopenhauer decía que “La invención de la melodía, el descubrimiento de los más hondos secretos de la voluntad y de la sensibilidad humana son obra del genio.” Estas ideas de ambos pensadores confluyen en la genialidad como la característica absoluta de las cosas, lo definitivo y oculto que va más allá de su forma empírica porque está en el origen de las cosas.

Heidegger hablaba de una voz misteriosa que guiaba los pinceles y medía los colores del artista; decía que, al hacer un cuadro, se escucha dicha voz que dicta el proceso de creación. El artista plástico Wassily Kandinsky (2018) sostiene que la creación artística no debe orientarse hacia el reconocimiento o la aprobación externa, sino hacia una exigencia interior que actúa como principio rector de la obra. Para el artista auténtico, la producción estética responde a una “necesidad interna” que lo guía con autoridad, más allá de las expectativas

sociales o del deseo de elogio. Esta misma visión ontológica de Kandinsky se ve reforzada en la obra de Cortázar y en la música de Parker, ambos reconocidos transgresores de los cánones establecidos en su época.

Al analizar al artista desde su concepción se observa que tiene los siguientes elementos: genialidad, inspiración, una necesidad interior (y legítima), claridad espacio-temporal de la dimensión de su obra, y una influencia de su entorno, del mundo exterior.

1.2 La realidad.

El entorno del artista, el mundo que le rodea, es eso dónde él está y de lo que se sirve para llenarse de lo que será plasmado en su obra. La realidad es algo objetivo, es lo que está de por sí y no depende de una subjetividad para ser, y ahí es donde reside la sustancia de la que el artista se nutre para su creación.

La realidad es algo objetivo que un artista plasma de forma subjetiva y que posteriormente refleja objetivamente al espectador. Toda obra de arte es un conjunto de circunstancias o condiciones inherentes del artista, del mundo que le rodea y de los sentimientos o emociones que lo conducen a la creación de dicha obra. La realidad le proporciona al artista también los materiales para crear; esta realidad es el marco donde conviven hombre, obra y artista, sus experiencias, sus pensamientos y sus emociones.

La comprensión de esta realidad se puede dar al ver un cuadro, al contemplar una escultura, al escuchar una obra musical, al leer una novela o al escuchar un poema. Con estas manifestaciones artísticas personalizamos la realidad. Como señala Hegel (1989) en sus *Lecciones sobre la estética*, el arte constituye una de las formas privilegiadas en que el espíritu absoluto se exterioriza y adquiere conciencia de sí mismo, desde una experiencia personal con la realidad, la cual, a través de la creación llega a la obra de arte como una expresión universal.

1.3 El proceso creativo

La creación es la dimensión intermedia en la cual se unen el hombre y su mundo para representar la realidad. Existen dos tipos de creación: la *poiética*, que es la creación artística, y la *noética*, que expresa verdades. La *poiética* expresa belleza y ambas expresan una realidad, ya sea desde una perspectiva epistémica o científica, o desde una perspectiva artística. Por lo anterior se puede decir que la comprensión de la *poiética* es más complicada ya que conlleva la comprensión del nexo en donde se une la subjetividad con la objetividad.

La libertad creadora existe como tal desde el Renacimiento, cuando el artista se liberó de la realización de obras por encargo y pudo dar paso a la creación por su inspiración. La característica primordial del arte es la creación.

Crear implica realizar una mediación entre la vida exterior y la interior del artista, entre su alma y el mundo, entre la percepción del artista y la verdad. En este proceso se une la objetividad con la subjetividad. El artista busca mostrar la realidad desde un enfoque determinado y pleno. Este proceso de mediación es una condición de la naturaleza humana.

1.4 La obra de arte

Como se ha discutido, un artista primero descubre algo de su entorno y luego crea una representación de dicho estímulo. El descubrimiento implica profundizar en su realidad de forma íntima, y con la creación pretende que el espectador perciba lo imperceptible o incluso encuentre nuevas realidades. El arte, la obra de arte, desde el concepto de belleza es la unión armónica de forma y contenido.

Kandinsky (2018) decía que una obra de arte nace del artista de forma mística. Al ser creada, adquiere vida propia, es un sujeto independiente con personalidad, respira de forma individual y tiene una vida material real. La obra de arte es un ente vivo que posee fuerzas activas y creativas que inciden en el mundo espiritual. La obra de arte no es por lo tanto un mero lienzo con trazos (cuadro), una simple piedra con forma (escultura), una creación de espacios sin más (arquitectura), unos sonidos encadenados (música) o una sucesión de palabras que parecen decir algo (poesía o literatura), sino que la obra de arte es un objeto material a través del cual el artista ha sido capaz de mostrarnos lo auténticamente decisivo de lo real.

El arte es algo que nos marca porque es esencial al hombre, es propiamente humano, es una necesidad humana. La obra de arte es el lugar donde se expresa lo inmaterial de la realidad, la esencia de ésta, el ser en plenitud; es la interpretación del Mundo, la expresión del todo, la creación de nuevos mundos, la comunicación de belleza a través de las almas. Es, en definitiva, un maravilloso misterio y a la vez un maravilloso aspecto de la condición de ser humano.

Hegel (1989) en su estética situó a la literatura en la cima jerárquica de las artes, por delante de la música, la pintura, la escultura y la danza. Definió a la literatura como el “arte universal”, ya que requiere de la imaginación como elemento propio, y es la imaginación la base general de todas las artes.

1.5 Música y Literatura

El principio Aristotélico de la mimesis es la base de todas las artes, ya que todas imitan y su objeto es el mismo: mostrar la realidad natural y la realidad humana. El principio aristotélico de catarsis refuerza la idea del comparativismo entre las expresiones artísticas, ya que relaciona la dimensión psicológica del fenómeno estético con la emotividad del receptor de la obra artística y los efectos que ésta provoca. Lo que cambia entre las expresiones artísticas son los instrumentos que se utilizan en cada una de ellas o las características formales; en otras palabras, cambian los lenguajes o los signos. En palabras de Charles Sanders Pierce, cambian los símbolos, los íconos y los índices.

Se recurre al comparatismo literario para hablar de las artes y sus paralelismos o similitudes ya que es la palabra la que permite verbalizar las relaciones y la que produce y se manifiesta en las reflexiones humanas. Estas relaciones entre palabras y música han sido estudiadas desde antes del S XVI, y desde la perspectiva semiótica de Charles Sanders Peirce (1974), el signo se articula en una relación triádica entre representamen, objeto e interpretante. A partir de este modelo, es posible abordar la obra artística considerando, por un lado, sus cualidades formales —como los aspectos rítmicos y eufónicos—, por otro, su organización estructural, y finalmente, el proceso de significación que emerge de la interacción entre los signos verbales y sonoros. A pesar de que pareciera que la música es un lenguaje sin significado,

ésta posee una capacidad de implicar al receptor para que asigne un significado a una canción, una sonata o a una sinfonía, el cual no será el mismo significado para otros oyentes. El lector de una obra literaria pasa por un proceso semejante al recrear o resolver los vacíos o las indeterminaciones de dicha obra.

El símil más claro entre música y literatura se encuentra en la poesía, cuando un poema era una canción. Existen infinidad de obras musicales que nacieron a modo de poema, tal es el caso, por ejemplo, del Preludio a la siesta de un fauno de Debussy, o la famosa Oda a la Alegría (aunque en realidad debería ser Oda a la amistad) que Beethoven tomó de Schiller. Si se trata de obras literarias novelísticas existe por ejemplo Los cuatro cuartetos de T. S. Elliot o la Sinfonía Napoleón, novela en cuatro movimientos de Anthony Burgess. Leon Tolstoi escribió la Sonata a Kreutzer inspirada en la obra homónima para violín compuesta por Beethoven, y Ramón del Valle Inclán escribió cuatro novelas amorosas a las que llamó Sonatas.

2. Análisis estructural de la obra literaria y de la obra musical

2.1 El arte y su significado

En términos absolutistas o formalistas, el significado de una obra de arte debe originarse desde su estructura u organización; en la narrativa desde el lenguaje, en la música desde la notación. Sin embargo, desde una postura referencialista, el arte solo puede tener sentido desde su entorno o contexto. El enfoque formalista implica la decodificación de conceptos mediante una reflexión consciente, mientras que el expresionista implica las reacciones desde la intuición o la emoción. Bajo esta óptica, en el primer caso es necesario el conocimiento formal, mientras que en el segundo solo es necesario el juicio subjetivo.

En la postura formalista es necesario entender que cada expresión cuenta con unidades de significado, las cuales parecen estar plenamente identificadas en la narrativa a partir del lenguaje, pero en la notación musical existe un gran debate respecto a cómo identificar las unidades de significado, sin embargo, el significado de una obra de arte parece ser un común entendido para la mayoría.

2.2 Análisis literario

Para poder hablar de análisis literario es primordial contar con la definición de texto. El texto es una categoría amplia, es todo aquello a lo que se le puede hacer una lectura y atribuirle significado mediante un proceso interpretativo. Esto incluye todas las formas de expresión que usa el hombre para emitir significados, textos escritos, orales, pictóricos, escultóricos, musicales, y multimedia. Cabe hacer hincapié en que el propósito de este trabajo de investigación se centra en el texto artístico, tanto escrito como musical, y se entiende por texto artístico a aquel que tiene como propósito fundamental la estética.

Los antecedentes del análisis literario provienen históricamente de la Hermenéutica, del vocablo griego *hermeneuein*, que significa interpretar. Existen diferentes formas de realizar un análisis literario que van de lo general a lo específico de las obras, bajo enfoques estructuralistas o funcionalistas y también, en un recorrido diacrónico se pueden encontrar diferentes corrientes del análisis literario, ya sea de la literatura clásica, la narrativa moderna o la posmoderna; y cada una de estas corrientes se puede estudiar a partir del texto mismo o desde el lector como un sujeto activo que utiliza su entorno para darle significado al texto.

El enfoque de análisis más sencillo es aquél que parte de las principales características o elementos de los textos narrativos: el título, el planteamiento o inicio, el narrador, los personajes, el lenguaje, el espacio físico, el tiempo, el género, la intertextualidad y el desenlace o final. Este tipo de análisis solo permite tener una visión global del texto, pero para lograr un entendimiento profundo del mismo es necesario identificar más elementos estratégicos de la narrativa. Un componente esencial del análisis es el interés particular del lector, ya que de éste se desprenderán los elementos a analizar.

Un análisis implica el conocimiento profundo de un fenómeno, y esto, según Sales Garrido (2018), requiere de acciones de carácter intelectual, tales como la descomposición del objeto de estudio en sus partes, la identificación de contenidos en cada una de las partes, la identificación de relaciones entre las partes, el análisis de la organización de las partes, y la identificación de los criterios que rigen la organización del objeto. Estas acciones de descomposición del objeto literario pueden ser igualmente aplicadas en el análisis de una obra musical.

Las principales corrientes del análisis de la narratología contemporánea bajo un modelo paradigmático provienen del formalismo ruso, la semiología, y la lingüística del texto. Al menos cinco elementos deben ser considerados bajo esta óptica: tiempo, espacio, personajes, instancia narrativa y final.

Para realizar un análisis literario es imprescindible ubicar el tipo de texto con el que se está tratando. Existen tres tipos de narrativa: el cuento clásico, la narrativa moderna antirrealista y la narrativa posmoderna. Se dice que el cuento clásico es circular porque tiene una verdad única y central, es epifánico porque está organizado alrededor de una sorpresa final, es secuencial porque está estructurado de forma lógica de principio a fin, es partático porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente y ningún otro, y es realista porque está sostenido por un conjunto de convenciones genéricas cuyo objetivo es representar una realidad narrativa. Por el contrario, la narrativa moderna tiene una estructura arbórea ya que admite varias interpretaciones, se apoya en la espacialización del tiempo porque trata al tiempo con la simultaneidad subjetiva del espacio, es hipotáctica ya que cada fragmento del texto puede ser autónomo, tiene epifanías implícitas o sucesivas (y no solo es una), y es antirrealista porque crea una distancia crítica ante las convenciones genéricas.

El cuento posmoderno es rizomático porque desde su interior se superponen distintas estrategias de epifanías genéricas, es intertextual porque está construido con la superposición de textos que podrán ser reconocidos por el lector, es itinerante ya que oscila entre lo paródico, lo metaficcional y lo convencional, y es anti-representacional ya que se apoya en el supuesto de que el texto construye una realidad autónoma distinta de la cotidiana.

Para hablar de la literatura posmoderna es necesario precisar que este posmodernismo no es el mismo que se ha usado en otras disciplinas, como es el caso de la filosofía, la arquitectura o la música. La distinción entre literatura moderna y posmoderna es estrictamente estética, ya que su distinción no es solamente formal, sino que está ligada a los procesos de lectura. Los textos posmodernos pueden incluir elementos de la literatura clásica o moderna pero son paradójicos, ya que dependen de la lectura que haga cada lector.

Mijaíl Bajtín (2019) en su teoría de la novela propone el análisis de los textos narrativos bajo tres dimensiones: La imagen del personaje, la comprensión del tiempo y del espacio (la imagen del mundo), y el discurso novelístico (la imagen de la palabra). Estas tres

dimensiones contraponen la teorización del análisis literario del Siglo XIX bajo solo dos líneas o ejes: los personajes y la argumentación. El análisis literario pasó de la estilística a la estética y de la filología a la filosofía. Bajtín analiza la novela como puente entre dos culturas, la cultura elevada representada por la novela escrita y la cultura popular representada por la tradición oral.

Un análisis literario no puede limitarse exclusivamente a una aproximación o uno de los métodos anteriores, es más bien, un conjunto de los mismos lo que puede resultar en una mejor interpretación del texto. Bórev (1986) propone un análisis sistémico integral con cuatro niveles: El cosmovisivo, que se refiere al análisis de aspectos generales de la obra, El contactual, que incluye los componentes sociológicos, biográficos, textológicos, axiológicos, históricos, culturales, semióticos y gnoseológicos del texto, el operacional, que es el análisis inter-ramas mediante la comparación con otras artes, estilístico, temático, y discursivo-semiótico, y el conceptual que se lleva a cabo desde el plano lingüístico, temático, tema, personajes, acción, espacio y tiempo.

Al tratarse de textos de naturaleza estética, estos métodos de análisis son aplicables y válidos para el estudio y comparación de las obras literarias y las obras musicales.

2.3 Análisis del significado de las obras musicales

El ruido se concibe como un conjunto de sonidos aleatorios, desorganizados y difíciles de interpretar. El compositor Edgard Varèse (1966) definía la música como “sonido organizado”, subrayando con ello su dimensión estructural antes que melódica o armónica. Lo que para una persona puede parecer ruido, para otros es música. Existe un eterno debate entre antropólogos, sociólogos, musicólogos y lingüistas respecto a si, en efecto, la música fue el primer medio de comunicación de la humanidad. No existe cultura alguna que haya sido estudiada en la cual no haya evidencias del uso de la música como una manifestación social. La gran diversidad de estudios que buscan comprender la naturaleza humana, la interacción entre la razón y la cultura, entre la evolución y la sociedad, han tenido que considerar el papel que ha jugado la música en la evolución de la humanidad. Al comprender nuestra historia común (como seres humanos que interactúan en sociedad) nos podemos dar

cuenta de cómo la música ha sido una fuerza motora que ha conformado y guiado el desarrollo de la humanidad.

No se puede ver a la música como un simple distractor o como un ornamento. La música es un elemento central de la identidad de nuestra especie. Según Levitin (2009) “mediante la música se lograron trazar los caminos de las conductas más complejas, como el lenguaje y la transmisión de información y costumbres (tradiciones orales) de generación en generación”.

A través del tiempo han existido diferentes estudios y propuestas acerca de cómo entender la música. Desde la perspectiva clásica, el teórico alemán Heinrich Schenker (1979) concebía la música tonal como manifestación de un orden estructural profundo que trasciende al individuo, un principio casi trascendental que organiza la obra más allá de la voluntad consciente del compositor. En la música, el orden divino que refleja el significado es el acorde natural, ese conjunto de notas que dan solidez a una obra y que, incluso sin ser tocadas, están presentes en la obra, en otras palabras, la armonía. Schenker además añadió a su pensamiento que la estructura musical cuenta con diferentes niveles de armonía organizados de forma jerárquica, y que esta jerarquía es un reflejo de los estratos sociales. El valor de las investigaciones de Schenker es demostrar que las mismas estructuras armónicas se pueden ejecutar de diferentes formas, en el mismo sentido que una palabra puede generar una infinidad de frases. Sin embargo, lo que no quedó claro es cómo definir cuáles armonías sí y cuáles no son aceptadas para el significado de la obra, tal como ocurre en la sintaxis, en donde incluso la correcta colocación de palabras dentro de un enunciado no es condición para que éste tenga un significado.

Posterior a los postulados de Schenker se realizaron los estudios de la conexión entre la música y la sociedad, en los cuales, desde una perspectiva epistemológica se estipulaba que el microcosmos de la música es una reflexión del macrocosmos social. La crítica respecto a esta posición versaba sobre si el conocimiento del entorno es necesario para comprender la música (o la obra de arte) que se produjo en ese momento. Evidentemente ese entorno tuvo una influencia en la creación de la obra, pero no se puede asegurar que ésa es la causa de lo que la obra significa en otros momentos. Esta nueva musicología amplió el espectro del estudio del significado de la música mediante enfoques relativistas con otros modelos de

pensamiento, por ejemplo, los estudios de género o los estudios de las implicaciones del arte en personas con capacidades diferentes.

También ha habido estudios de análisis musical siguiendo los modelos de análisis lingüístico. El músico y director de orquesta Leonard Bernstein (1976) intentó explicar cómo la estructura musical funciona de forma similar al lenguaje usando como referencia la teoría de la gramática generativa transformacional de Noam Chomsky, con la idea de que las estructuras profundas (del lenguaje y de la música) generan infinitud de expresiones (frases o enunciados.)

Bernstein encontró que la unidad de significado en la música parece estar asociada a las figuras o frases musicales que se repiten en una obra, tal como ocurre con algunas figuras poéticas como la anáfora. Otro ejemplo de figura retórica literaria que aparece en la música es el quiasmo. Estos estudios llevaron a Bernstein a concluir que todas las relaciones entre diferentes motivos musicales ocurren tal como lo hacen las transformaciones lingüísticas debido a que se pueden comprender a nivel superficial como una imagen de la estructura profunda. Estas transformaciones son el significado de la música.

Posteriormente, Nicolas Ruwet (1972) y Jean-Jacques Nattiez (1990) incorporaron herramientas de la lingüística estructural y de la semiótica al análisis musical. Ruwet propuso un método de segmentación basado en la identificación de unidades discretas recurrentes dentro de la obra, mostrando que las frases musicales pueden descomponerse en elementos que reaparecen transformados en distintos momentos del discurso sonoro. Sobre esta base, Nattiez desarrolló una teoría semiológica más amplia que integró los niveles de producción, estructura y recepción del fenómeno musical. Estas repeticiones pueden ser infinitas y representan ambigüedades sujetas a diferentes interpretaciones. Similar a la teoría lingüística de Jackendoff en la cual los grupos de palabras o frases tienen jerarquías, así las frases musicales; estas jerarquías están representadas por ejemplo en las tonalidades de las unidades musicales repetidas. La forma en que se asigna significado a estas frases y su jerarquía es similar a lo que expresa el efecto Gestalt: podemos discernir infinitud de información individual e identificar los grupos a los que pertenecen cada una de sus partes. Cada nota o acorde puede escucharse como si estuviese subordinada a otra.

En la actualidad, estas frases o unidades de significado musical se identifican bajo diferentes nombres, por ejemplo, *riff*, *motif* o *hook*. Son estas frases las que se quedan grabadas de alguna forma en la mente de los oyentes y con las cuales se identifican las melodías. Es la repetición de estos *motifs* la que le permite al oyente construir un significado de la obra. Para poder construir este significado es necesario llevar a cabo un proceso mental en el que los *motifs* se almacenan de forma temporal en el cerebro y después son reconstruidos para crear la ilusión de una melodía continua. Para el compositor Arnold Schoenberg, es imposible comprender la música sin que en ésta exista repetición. Las variaciones entre un *motif* y otro son identificadas por elementos como el timbre, la entonación o el volumen de las frases; estas dimensiones auditivas significan más que la suma de sus partes.

Otros teóricos como Levitin (2009) sostienen que para entender el rol que la música ha jugado en nuestra especie se debe considerar que existen seis tipos de canciones o melodías (una canción no necesita tener palabras para significar algo), las de amistad, las de alegría, las de comodidad, las de conocimiento, las religiosas y las de amor. Toda canción tiene un significado ya que, tal como un acto de habla, una melodía puede provocar acciones, por ejemplo, una melodía comercial o “*jingle*” (como se conoce en inglés), puede convencer a alguien de comprar algún producto o buscar alguna oferta; una canción de protesta puede convencer a las masas de lucha por alguna causa; un himno puede invitar a un pueblo a la unión patriótica en defensa de su tierra; o una canción puede facilitar el aprendizaje, por ejemplo, de las tablas de multiplicar o del alfabeto.

Así como existen miles de lenguajes en el mundo, hay miles de expresiones musicales, cada una con su carga social y cultural, cada una con sus diferentes interpretaciones y significados. Según Levitin, la pregunta correcta no es ¿qué significa la música? Sino ¿cuáles son las funciones que desempeña la música en las relaciones humanas? De esta se desprenden varias interrogantes, por ejemplo ¿cómo estas funciones han influido en la evolución de las emociones humanas, de la razón y del espíritu en las diferentes culturas? ¿Cuál fue el papel del “cerebro musical” al conformar la naturaleza humana en los últimos cincuenta mil años? ¿Cómo es que toda esta música que conocemos nos ha conducido a ser lo que hoy somos?

Se puede decir que la música tendrá significado si sus notas están estructuradas de una forma organizada, si cuenta con frases o *motifs* que se repiten de forma constante, pero con

variaciones en tiempo, ritmo, tono, volumen y timbre, mediante la capacidad del oyente de distinguir estas cualidades y compararlas con otros sonidos y mediante las conductas sociales y las manifestaciones del espíritu humano en comunidad.

3. Literatura Comparada

Según Nivele (1984) la literatura comparada es una corriente de investigación que estudia las relaciones interliterarias desde los fundamentos teóricos, la estética, la lengua y el contexto para comprender de forma adecuada a la literatura. Un comparatista analiza los fenómenos desde un planteamiento propio, no lo hace en varias literaturas y necesita del apoyo de las filologías nacionales.

Estudiar un fenómeno literario desde el contexto internacional es tan relevante como lo es hacerlo desde el contexto histórico nacional. Sin la literatura comparada, el conocimiento de la literatura parece quedar incompleto o inconcluso. La comparatística y las filologías nacionales son disciplinas complementarias. Una identificación exacta de un fenómeno exige un análisis comparativo que implica periodos, corrientes, géneros, temas, etc.

El objetivo o justificación de la investigación en literatura comparada es comprobar dependencias, convergencias, o paralelismos; y destacar desviaciones, divergencias y diferencias entre varias literaturas o expresiones artísticas, culturales o sociales. La comparación es un procedimiento de trabajo que hace posible explorar de forma adecuada el ámbito de los fenómenos estudiados. Este procedimiento implica un marco adecuado de relaciones en sentido amplio y para cada fenómeno. El método implica procesos de análisis y síntesis.

Entonces, la literatura comparada tiene como objeto de estudio a una red de interacciones entre distintas literaturas o entre textos de diversa índole -entendiendo por texto a cualquier forma de manifestación cultural. Llevar a cabo este tipo de estudio implica no solo a los elementos comparados entre sí, sino también la presencia de un tercero que actúa como horizonte orientativo de la comparación.

Para Sinopoli (2002) la literatura comparada tiene tres objetos de estudio específicos: la literatura nacional, la red de interacciones entre distintas literaturas, y la relación entre

literatura comparada y la historia de la literatura, es decir, es necesario un análisis estético-formal del texto añadido al estudio de las relaciones histórico-literarias -la verdadera identidad de la obra de arte.

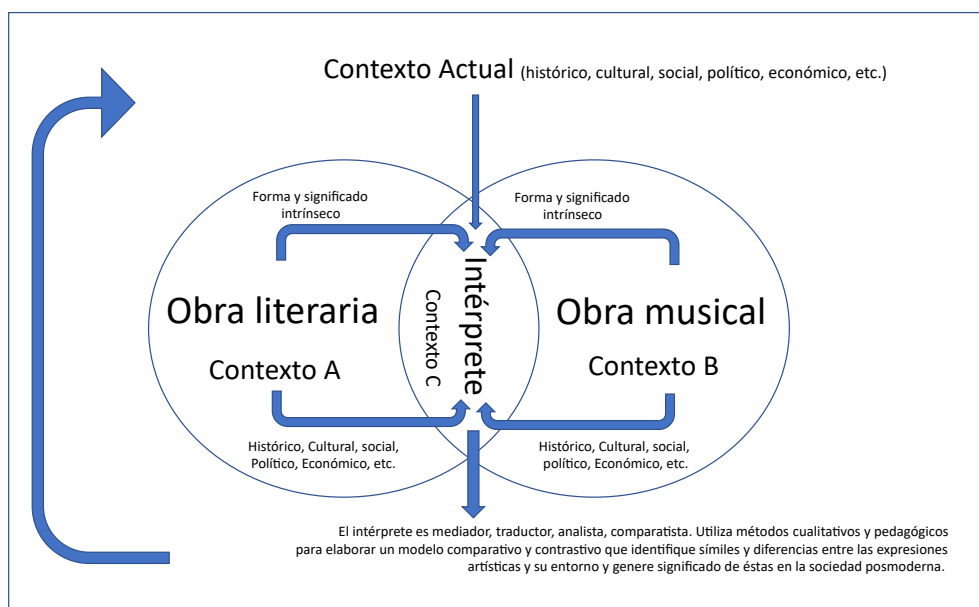
El método de la comparatística debe estudiar la obra literaria de forma intrínseca - la obra entendida como macroestructura de signos y significados independientes de la psicología del autor y de los influjos del contexto histórico social; y también estudiar la obra de forma extrínseca definida a partir de sus relaciones con el Mundo de la historia y la sociedad.

La historia comparada de la literatura debe acentuar estéticamente los términos clásicos de la historia literaria, su influencia, recepción, fuentes, temas, mitos, géneros, considerados portadores de valor estético. Estudia las relaciones entre la época en que se produce, las épocas de su recepción, entre el texto y su interpretación, entre la obra y sus niveles de recepción.

Desde la perspectiva de las relaciones literarias internacionales se propone considerar tres problemas vigentes dentro de la literatura comparada: la intertextualidad, el multilingüismo, y la traducción.

Para ilustrar lo antes expuesto se presenta a continuación un modelo que representa el planteamiento de esta investigación. (Figura 1.1)

Figura 1.1



El modelo pretende hacer una representación, a partir del enfoque de sistemas y polisistemas, de los fenómenos estudiados. La obra literaria y la musical se analizan desde su núcleo, intrínsecamente se estudia su lenguaje -su forma y significado, y extrínsecamente se analizan los efectos del contexto en el que fueron creadas. El modelo considera de inicio la temporalidad en que las obras fueron creadas. En este análisis entran en juego al menos cuatro lenguajes, el de la obra literaria, el de la obra musical, el del intérprete, y el del lector-oyente, de ahí el carácter multilingüe del estudio.

A la vez, este sistema está dentro de un sistema mayor que involucra la visión que se tiene de las obras y su impacto en la actual sociedad posmoderna. El intérprete incorpora los fenómenos del pasado en un presente que genera un nuevo significado.

En el modelo se destaca al centro la figura de un intérprete, mediador, investigador, que funciona como el estudioso de los fenómenos y de todos sus elementos y relaciones, y que utiliza métodos establecidos para obtener información que le permita llevar a cabo un análisis de las obras, su impacto, y sus condiciones en esta sociedad posmoderna.

¿Cómo sería la figura de este intérprete o mediador musical y cuál su función?

Un mediador o intermediario entre la música y el oyente, un traductor musical que conoce el contexto histórico y actual de la obra musical, que identifica la estructura de la música y que propone, por medio de una metodología, una experiencia para que el oyente comprenda e interprete el lenguaje musical en su contexto actual. Es importante hacer la distinción entre este intérprete y un intérprete de lenguas, aquél cuyo ejercicio profesional implica la comprensión de un texto oral producido en una lengua 1 y la reproducción verbal del contenido de dicho texto en una lengua 2 para la comprensión de un auditorio cuya lengua materna es dicha lengua 2.

El modelo es además dinámico, ya que, tal como un espiral sinfín, se realimenta a sí mismo y los posibles resultados del análisis y detonados por las obras, generan nuevas condiciones que modifican el contexto actual y que necesariamente podrán ser estudiadas nuevamente bajo una nueva óptica.

3.1 El Intertexto Literario

No se puede pensar en el significado de la cultura contemporánea sin hablar de la intertextualidad como una de sus principales características. Toda expresión del sentimiento humano está compuesta de un tejido de elementos significativos relacionados entre sí, y el análisis de las relaciones que forman este tejido o redes constituye la intertextualidad.

Para Zavala (1999), todo texto —y, en un sentido más amplio, todo acto cultural— puede analizarse como parte de una red de significaciones que lo vincula con otros discursos y prácticas sociales. Por tal motivo, Zavala concluye que el estudio de la intertextualidad tiene un carácter interdisciplinario.

La intertextualidad en la literatura va más allá de la perspectiva lingüística restringida a algunas características del texto tales como la citación o la alusión. El concepto de intertexto se comprende desde el supuesto de que todo texto está relacionado con otros, como producto de una red de significados. Por lo anterior, se debe entender que la intertextualidad no depende en exclusiva del texto ni de su autor, sino de quien se acerca al texto y descubre, infiere o entiende las relaciones que le dan una perspectiva de significado. El lector es en sí el creador del significado y generador de interpretaciones en este proceso de comunicación. Sin duda, este lector también utiliza su bagaje, su experiencia, su conocimiento y su cultura durante este proceso de interpretación visto como un fenómeno posmoderno.

Para Guillen (2005) el intertexto no necesariamente tiene que ver con la noción de fuente o de influencia. Todo texto es un intertexto en sí mismo. Siempre existe un lenguaje antes del texto y en torno a él. Al hablar de intertexto se pretende denotar algo que aparece en la obra, que está en ella, se espera poder distinguir entre la influencia de la obra y un cierto fenómeno X, y ese fenómeno es lo que se denomina intertexto.

En este mismo sentido, el vocablo contexto no subraya con el mismo vigor que intertexto el entretejimiento del lenguaje literario otros lenguajes. Una obra literaria no significa meramente lo que dice de forma textual.

Las palabras y sus relaciones de forma vertical e intertextual juntan al significante y al significado, y abren paso a una serie de relaciones horizontales e intertextuales con palabras y códigos culturales exteriores. En los análisis de intertextualidad convergen y armonizan las palabras, las estructuras temáticas, las formas y los códigos culturales. Es tarea de lector completar, pensar, sentir, y asociar recuerdos, en palabras de Guillén (2005) de seguir escribiendo en el sentido mental de la palabra.

En la literatura comparada, este problema se haya ante puntos situados en una línea trazada entre dos extremos, el de la obra y el de la experiencia de lector.

3.2 Elementos del análisis intertextual.

Zavala (1999) propone un diagrama para realizar un análisis intertextual, compuesto de conceptos y preguntas, mismo que será utilizado para analizar la obra de Julio Cortázar *El Perseguidor*. El objetivo de este análisis es dar respuesta a la pregunta de investigación ¿La música como intertexto literario representa una condición social y cultural de los personajes?

A continuación, se presentan los puntos de análisis intertextual propuestos por Zavala, mismos que son punto de partida para la aplicación del modelo presentado anteriormente y son puntos de reflexión desde ambas perspectivas de análisis, la estructura y la pragmática de los textos. El Contexto histórico de la obra literaria permite al intérprete ubicar las condiciones sociales, históricas, políticas en las que la obra se produce. Las características del texto permiten identificar los elementos textuales que pueden tener relación formal con las características textuales de la obra musical. Las características del autor y las condiciones en las que se produce cada obra; y, de la misma forma, las características del lector y la forma en que se produce la interpretación de las obras. La tradición discursiva permite analizar las convenciones discursivas de los textos, así como la categoría de las obras. La arqueología textual y la architextual permitirán ver las relaciones de las obras con otros textos así como con otros códigos artísticos (la literatura con la música). Y, por supuesto el análisis del sentido permitirá identificar los sentidos implícitos en cada una de las obras.

Este modelo propuesto entonces es el punto de partida de este trabajo de investigación, basado primero en las teorías de análisis de la literatura comparada, para después utilizar

otros modelos de análisis que den validez o nueva vida a los textos y su interacción en las sociedades modernas.

3.3 Estado del arte.

La relación entre literatura y música ha sido objeto de múltiples aproximaciones críticas desde diversas perspectivas teóricas. En el ámbito de la narrativa contemporánea, autores como Mario Vargas Llosa, Haruki Murakami y Nick Hornby han explorado de manera explícita la presencia de la música como elemento estructural, temático o experiencial dentro del relato literario. Estas aproximaciones han permitido comprender la música no sólo como referencia cultural, sino como principio organizador de la experiencia narrativa. Sin embargo, en la mayoría de estos estudios la música aparece fundamentalmente como motivo temático o como marco simbólico, más que como estructura formal comparable al texto literario.

Desde el campo de la teoría estética, Theodor W. Adorno (1973) ha reflexionado sobre la autonomía del arte y la modernidad musical, subrayando la tensión entre forma, ruptura y negatividad estética. En su análisis de la música del siglo XX, la noción de estructura adquiere un lugar central, especialmente en relación con la fragmentación y la crisis del lenguaje artístico. Por su parte, Umberto Eco (1996), en su teoría de la “obra abierta”, propone entender la creación artística como campo de posibilidades estructuradas que requieren la cooperación activa del intérprete, perspectiva que resulta particularmente fecunda para pensar tanto la improvisación musical como la apertura interpretativa del texto literario.

En el ámbito de la musicología y la semiótica musical, los trabajos de Nicolas Ruwet (1972) y Jean-Jacques Nattiez (1990) han desarrollado modelos de segmentación y análisis estructural que permiten concebir la música como sistema organizado de unidades discretas susceptibles de análisis formal. Estas propuestas, junto con los aportes de la semiótica peirceana en torno al funcionamiento del signo, ofrecen herramientas conceptuales para examinar la música más allá de su dimensión expresiva, atendiendo a su configuración interna y a sus mecanismos de significación.

En lo que respecta específicamente a Julio Cortázar, la crítica ha destacado reiteradamente la presencia del Jazz en su obra y, en particular, la inspiración biográfica de Charlie Parker en la construcción del personaje de Johnny Carter en *El Perseguidor*. No obstante, gran parte de estos estudios se han concentrado en los aspectos temáticos o biográficos del vínculo entre el escritor argentino y el saxofonista estadounidense, privilegiando la dimensión referencial sobre la estructural.

Persiste, por tanto, un espacio de investigación en torno a la posibilidad de establecer un análisis comparativo que examine no sólo la influencia del Jazz en la narrativa cortazariana, sino las correspondencias formales y estructurales entre la escritura de *El Perseguidor* y la lógica compositiva del Bebop de Charlie Parker. La presente investigación se inscribe en ese intersticio crítico, proponiendo un estudio que articule herramientas provenientes de la teoría estética, la semiótica y la musicología estructural para abordar la convergencia y el contraste entre literatura y música en un marco comparativo riguroso.

El recorrido teórico realizado permite comprender que toda obra artística participa de una lógica estructural y simbólica que excede su materialidad inmediata. Si en la filosofía idealista el arte es manifestación del espíritu, y en la semiótica se concibe como sistema organizado de signos, en la modernidad estética estas dimensiones convergen en una experiencia de crisis y búsqueda. En este horizonte debe situarse la narrativa de Julio Cortázar y, en particular, *El Perseguidor*, texto que dialoga de manera explícita con la música Jazz Bebop de Charlie Parker. No se trata únicamente de una referencia biográfica o temática, sino de una afinidad estructural vista desde la improvisación, la fragmentación temporal y la tensión entre orden y ruptura que atraviesan tanto el relato como el Bebop. El capítulo siguiente abordará este diálogo comparativo para explorar cómo literatura y Jazz configuran, desde lenguajes distintos, una misma problemática

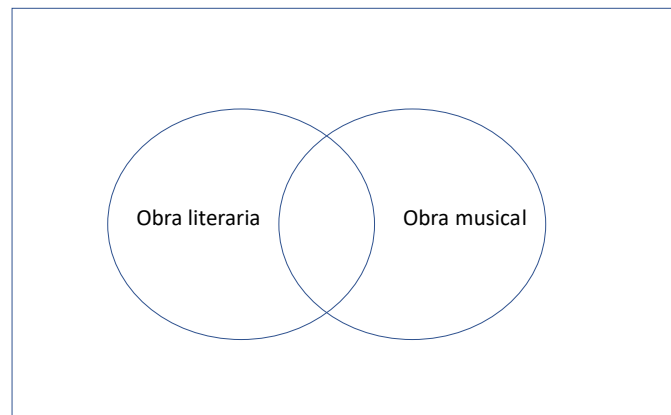
CAPÍTULO DOS

Análisis estructural y pragmático

Para llevar a cabo esta investigación se tomará como punto de partida un análisis comparativo de al menos una obra de literatura y una obra de música contemporáneas. La obra literaria es *El Perseguidor* de Julio Cortázar, escrita en 1959, y la obra musical es el álbum recopilatorio *The Magnificent Charlie Parker* publicado en 1955. Además de la temporalidad en que fueron publicadas, estas obras tienen en común al personaje Johnny en el cuento de Cortázar, quien es una representación ficcional del saxofonista Charlie Parker, principal instrumentalista y compositor de la obra musical seleccionada.

El presente capítulo tiene como objetivo desarrollar un análisis estructural y pragmático comparativo de ambas obras tomando como punto de partida el modelo metodológico delineado en el capítulo anterior. Se examinarán los procedimientos formales que configuran tanto el relato como la obra musical, con el propósito de identificar correspondencias, desplazamientos y tensiones entre ambos sistemas de significación. Más allá de una simple analogía temática entre literatura y música, el análisis se orienta a demostrar cómo la fragmentación narrativa, la digresión, la temporalidad dislocada y la intensidad expresiva del cuento encuentran un correlato estructural en la improvisación, la síncopa y la ruptura armónica del Bebop. De este modo, el capítulo busca evidenciar que la relación entre Cortázar y Parker no es meramente referencial o biográfica, sino profundamente formal y ontológica, inscrita en el modo mismo en que ambas obras organizan el tiempo, el ritmo y la experiencia estética. (Figura 2.1)

Figura 2.1



El análisis de la obra literaria se genera desde dos perspectivas, la estructural, el lenguaje y su conformación en el cuento de Cortázar, y la pragmática, la cual se centra primordialmente en los personajes, las relaciones entre ellos y los conflictos que se generan en la trama, haciendo hincapié en las referencias sociales, culturales, temporales y espaciales, y en la forma en que la música en la historia contribuye a la construcción de los personajes, a la generación de conflicto y a la solución de los mimos.

En este mismo sentido, la obra musical se analiza estructuralmente, desde su partitura y las diferentes figuras y notaciones que contribuyen al significado de la obra, y pragmáticamente, en la forma en la que el oyente entiende o siente la música. En palabras del mismo Cortázar en “El Perseguidor”, Johnny hace algunas aseveraciones a este respecto en un diálogo con Bruno, su biógrafo, al inicio del cuento:

“Yo creo que la música ayuda siempre a comprender un poco este asunto... Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo.” (Cortázar, 2019. p. 16)

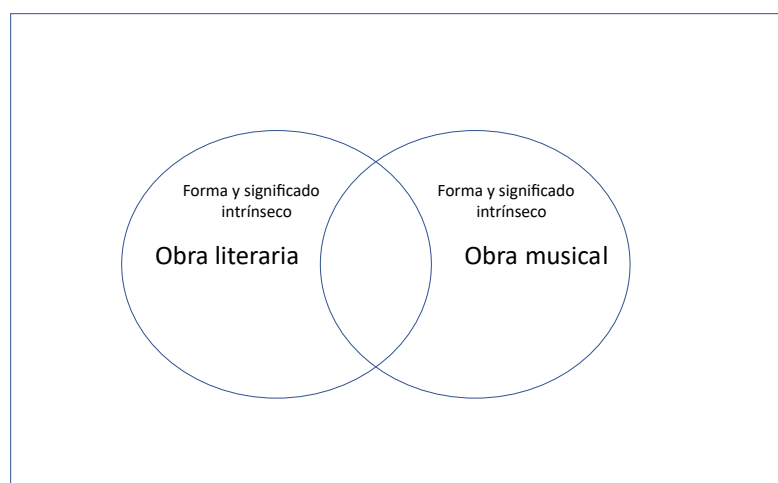
“Yo creo que la música ayuda, sabes. No a entender, porque en realidad no entiendo nada... No hay nada aquí dentro, Bruno, lo que se dice nada. Esto no piensa ni entiende nada. Nunca me ha hecho falta, para decirte la verdad. Yo empiezo a entender de los ojos para abajo, y cuánto más abajo mejor entiendo. Pero no es realmente entender, en eso estoy de acuerdo.” (Cortázar, 2019. p. 17)

“Por eso en casa el tiempo no acababa nunca, sabes. De pelea en pelea, casi sin comer. Y para colmo la religión, ah, eso no te lo puedes imaginar. Cuando el maestro me consiguió un saxo que te hubieras muerto de risa si lo ves, entonces creo que me di cuenta enseguida. 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.” (Cortázar, 2019. p.19)

En estos fragmentos se puede observar claramente la posición de Cortázar respecto a la música y su significado en el plano físico y emocional. Johnny, el personaje, siente la música en las entrañas, y esto lo hace sentirse vivo, tener un propósito, sentirse pleno, comprender el mundo a su alrededor, alejarse del conflicto y encontrar un punto de fuga que lo mantenga ajeno a los problemas de su entorno. Cortázar probablemente describe su sentir al escuchar música en las palabras de Johnny.

El análisis estructural incluye análisis lexical y sintáctico, análisis estructural y secuencial del cuento y análisis de diálogos y digresiones. El análisis pragmático implica análisis de los personajes y el conflicto en espacio y el tiempo. En cuanto a la obra musical, el análisis estructural implica la notación musical, el análisis de los instrumentos y sus intervenciones en la obra. El análisis pragmático implica la evaluación de la obra en el espacio y tiempo, la improvisación, y la evaluación del significado que el oyente atribuye a la obra. (Figura 2.2)

Figura 2.2



El siguiente paso en este enfoque metodológico se centra en el análisis contextual de ambas obras, desde una perspectiva histórica, social, cultural y antropológica. Este análisis implica conocer las condiciones en las que cada obra fue creada, analizar la visión de los artistas, conocer y describir las condiciones sociales del entorno y la época, para poder identificar sucesos o fenómenos que tengan una incidencia trascendental hoy en día. (Figura 2.3)

Figura 2.3



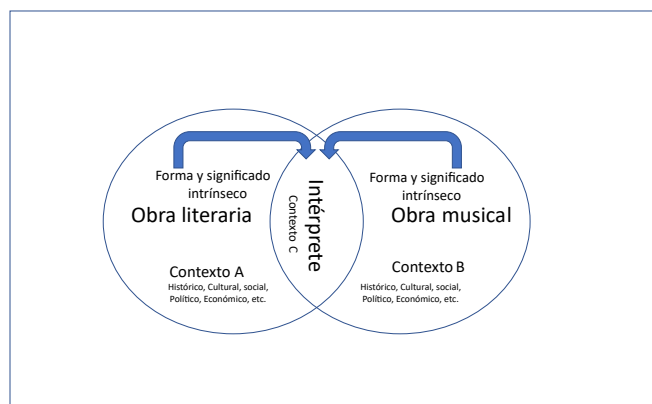
Como se puede ver en las figuras anteriores, existe un espacio en el que ambas manifestaciones se encuentran o intersecan, ya sea debido a la temática, a la época o al entorno social. Aquí es en donde aparece la figura del intérprete, ese investigador comparatista que lleva a cabo el análisis crítico de ambas obras por medio de la identificación de sucesos o fenómenos de cada uno de los componentes de los sistemas de cada obra. Esta figura de intérprete conlleva una carga contextual importante ya que, como lector de las obras, se ha generado expectativas y prejuicios que debe comprobar o rechazar al estudiar las relaciones entre los componentes de cada sistema. (Figura 2.4)

Figura 2.4



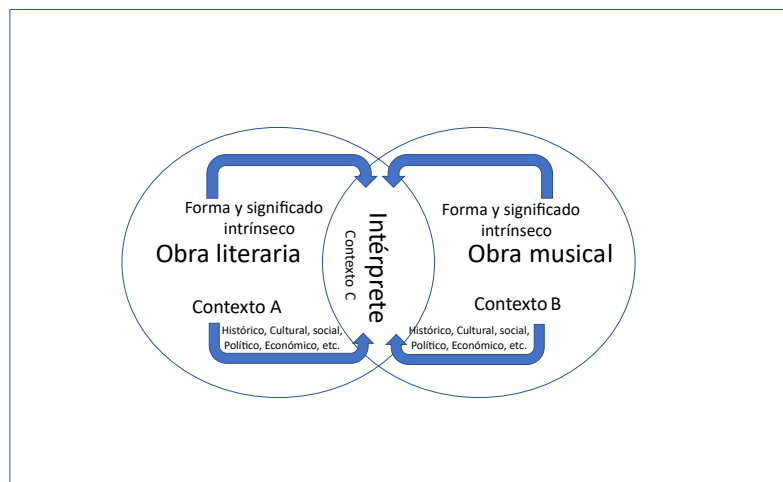
Los primeros aspectos a considerar tomando en cuenta los códigos de Fokkema (en Guillén, 2005) son el código lingüístico que describe las características estructurales (sintácticas y pragmáticas), el código literario que describe el texto modelado, y el código genérico que sirve para construir expectativas a partir de lo ya conocido de los textos. (Figura 2.5)

Figura 2.5



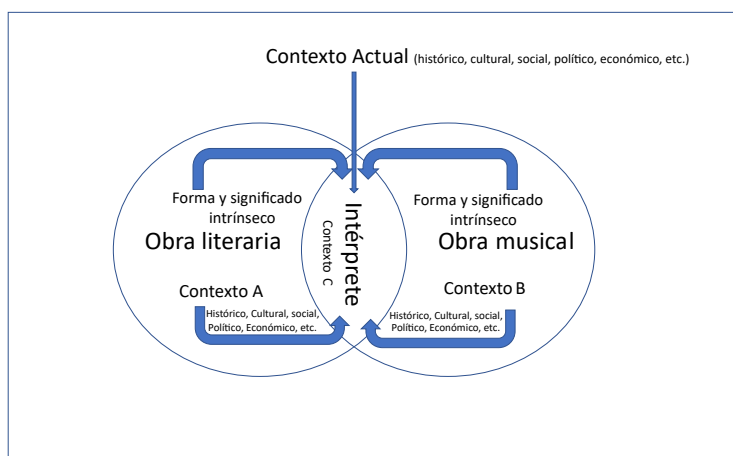
También se deben considerar al menos los otros dos tipos de código descritos por Fokkema (en Guillén, 2005), el código propio del periodo o del grupo que servirá para identificar las claves contextuales de origen, y el idiolecto del autor que sirve como punto de partida para contrastar las expectativas del proceso de comunicación entre el autor y el lector intérprete. (Figura 2.6)

Figura 2.6



Una vez estudiadas las obras en el pasado, el intérprete tiene como tarea darse incorporar lo estudiado en un tiempo presente, el cual, también aporta condiciones contextuales a la interpretación de las obras. (Figura 2.7)

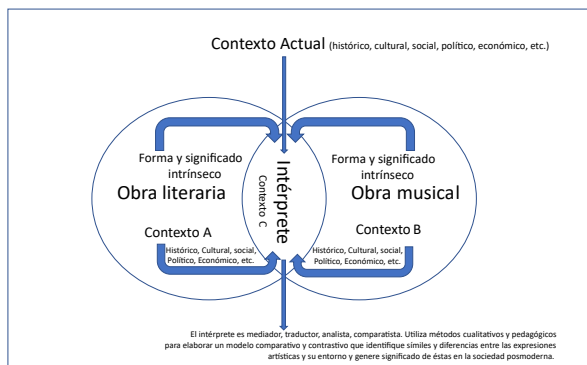
Figura 2.7



Finalmente, con toda la información recabada y el estudio profundo de las relaciones entre los sucesos y fenómenos, el intérprete debe generar un nuevo sentido a las similitudes y divergencias entre los textos estudiados. Según Guillen (2005) el contacto de la interioridad de la obra con la exterioridad del sistema encierra una distancia estética. Esta distancia estética es la dimensión que distingue el mundo de lector de la obra que lee. El intérprete o historiador debe entonces reconstruir los horizontes y estancias estéticas para facilitar al

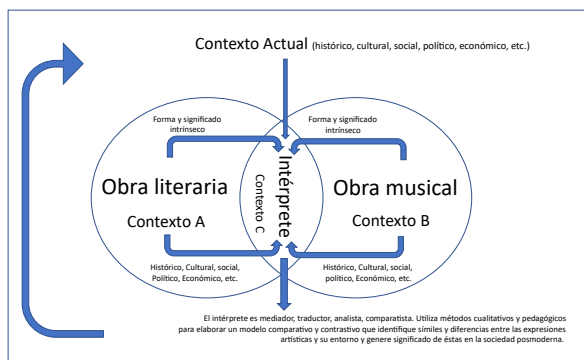
nuevo lector la posibilidad de cambiar sus expectativas y formas de comprender ambos textos. (Figura 2.8)

Figura 2.8



Este proceso de comunicación en que se manifiesta el fenómeno literario es también un proceso de desarrollo histórico. Existe un tránsito del emisor al receptor en el cual el texto se concretiza y actualiza mediante la lectura, lo comprendemos, el lector suple blancos, compensa silencios, completa información, responde a preguntas, rehúsa o consiente ser persuadido. Al hablar de obras literarias y artísticas se debe reconocer que el lector es afectado paulatinamente por lo leído, por la experiencia pasa a encontrarse ante un horizonte diferente de expectativas. Para ser considerado un texto de valor artístico, éste siempre debe ser capaz de modificar las expectativas de los lectores. La actividad del escritor fundamenta un proceso de comunicación en el cual él mismo ya no interviene el desenlace está en manos de sus lectores por lo que cada obra genera reacciones distintas. (Figura 2.9)

Figura 2.9



La función social de la literatura se cumple cada vez que la lectura alcanza y penetra el horizonte de expectativas de la vida cotidiana del hombre afectando su sensibilidad y

comportamiento. El comparatismo estudia, y en la medida de lo posible explica, el espacio de una distancia estética no sólo entre lector y obra sino entre la obra y la sociedad. Por tal razón, este modelo debe ser cíclico, obedeciendo al dinamismo de la obra y su constante adaptación a los lectores y a su entorno. Con este modelo se pretende ejemplificar de forma visual cómo el investigador contrapone la totalización a la diversificación a través de unas estructuras que han de descubrirse, de construirse, y renovarse enriqueciéndose en el futuro.

2.1 Modelo de análisis estructural

Se ha discutido cómo el problema de la relación entre las artes, particularmente el estudio entre la literatura y la música, había quedado marginado o excluido de los estudios académicos formales. Los acercamientos en esta temática no se habían extendido más allá del reconocimiento de la existencia de alguna raíz común entre las distintas expresiones artísticas. La literatura comparada se ha propuesto analizar los modos efectivos de encuentro entre las distintas expresiones artísticas.

Hay algunas evidencias de investigaciones en esta materia desde la primera mitad del siglo XX, tal como las investigaciones de Calvin Brown (2008) en su libro *Music And literature* que funcionan como ejemplo de la forma en que el comparatismo literario puede estudiar estas relaciones; gracias a estos ejercicios iniciáticos, la literatura comparada se ha ganado el respeto como investigación académica para identificar y resolver problemas de comunicación entre las artes.

El comparatismo estudia las relaciones entre las artes de forma muy concreta, analizando las modalidades efectivas por medio de las cuales las artes interactúan. Se trata de identificar qué es lo que mantiene juntas a diferentes expresiones artísticas. Los hallazgos indican que este puente es un componente específicamente literario visto como el papel de mediador-intérprete, como la función de comunicación que la lengua y la literatura desempeñan.

La literariedad es vista como discurso o práctica de traducción inter-semiótica e inter-humana ya que se refiere a los elementos distintivos entre la literatura y otros tipos de escritos o discursos, como la ciencia, la filosofía o los textos periodísticos. La literariedad implica una serie de rasgos que se encuentran en los textos literarios y que contribuyen a su valor estético y artístico. Estos rasgos suelen incluir la originalidad, la creatividad, la belleza del lenguaje, la riqueza de las imágenes, la estructura narrativa o poética, la utilización de recursos estilísticos como la metáfora o la aliteración, entre otros. Además de estos elementos formales, la literariedad también puede hacer referencia a ciertos temas o contenidos que son propios de la literatura. Por ejemplo, la exploración de las emociones humanas, la reflexión sobre la condición humana, el análisis de conflictos sociales o la crítica de la realidad son temas comunes en la literatura.

La literariedad se refiere a las características formales y temáticas que distinguen a los textos literarios y que contribuyen a su valor artístico. Estos elementos incluyen la originalidad, la belleza del lenguaje, la estructura narrativa o poética, así como los temas propios de la literatura. La literatura no es totalizadora pero ciertamente es a través del lenguaje como medio de organización del pensamiento y de la comunicación que se produce la reflexión acerca de todas las artes.

El estudio de las artes implica un complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos, de un arte a otro, la forma en que una puede transformarse completamente dentro del arte en el que ha entrado. El método de comparación de las artes más válido se funda en el análisis de las obras de arte concretas y por lo tanto en sus relaciones estructurales.

¿Cuáles son los denominadores comunes que permiten la comparación de las artes sobre la base de analogías que no sean vagas sino estructurales? ¿De qué manera la literatura habla de las demás artes? ¿De qué manera las demás artes proporcionan materiales a la literatura?

En el capítulo anterior se argumentó que la función social de la literatura se actualiza en el momento en que la lectura logra incidir en el horizonte de expectativas del lector, transformando su sensibilidad y su comprensión de la experiencia cotidiana. Asimismo, se señaló que toda obra se configura dentro de una tensión dinámica entre forma y contexto, entre sistema estético y realidad histórica. Desde esta perspectiva, el comparatismo no se limita a establecer paralelismos temáticos, sino que examina la distancia estética que se

produce tanto entre lector y obra como entre la obra y el entramado social que la genera y la recibe, en consonancia con los enfoques semióticos y hermenéuticos desarrollados en el marco teórico.

A partir de un modelo cíclico y dinámico de la obra, y desde su constante adaptación a los lectores y a su entorno se desarrollan cuatro subsistemas o sub-modelos que detallan la metodología a seguir por el comparatista en este estudio, para identificar las relaciones entre la literatura y la música tomando como punto de partida el análisis estructural de las mismas.

En este capítulo se desarrollan estas dos perspectivas de análisis en detalle, el análisis estructural y el análisis pragmático de las obras, a partir del modelo presentado anteriormente. (Figura 2.10)

Figura 2.10



2.2 Estudios comparativos entre la Literatura y otras artes

Para conocer de forma profunda las relaciones entre dos o más fenómenos culturales o expresiones artísticas es necesario contar con una base teórico-metodológica sólida. Las teorías derivadas de la literatura comparada y los estudios del a literatura y otras artes han aportado diferentes investigaciones con acercamientos profundos cuyo objetivo es encontrar las relaciones entre la literatura y una o más expresiones artísticas.

Un estudio de literatura que involucra dos medios de expresión cuya comparación se utilizan con propósitos artísticos pertenece a una rama legítima de la ciencia comprada de la literatura.

La investigación en literatura comparada específicamente al comparar las artes se acerca a las investigaciones acerca de la ciencia general de la cultura.

Los estudios comparatísticos requieren la exploración de la configuración -formal y estética- de dos o más obras de arte, sin embargo, es necesario evitar de forma exclusiva la comparación de las estructuras entre las artes, incluso si esto parece la única manera de contar con hallazgos objetivos.

Es evidente que el método más directo para establecer un paralelo entre las artes se basa en el análisis de las obras de arte propiamente dichas y por tanto de sus relaciones estructurales. Se trata de mostrar de la manera más clara cómo dos o más artes pueden mantenerse juntas en su larga historia de cohesión separación de acercamiento totalidad transposición y colaboración.

No se puede garantizar una comparación sólida de obras concretas de más de un género, pero sí se pueden observar tendencias retóricas de expresión que permiten interpretaciones más convincentes, esto es, tener significado con un valor heurístico que facilite encontrar conocimiento acerca de las posibles relaciones entre las obras de arte.

Un ejemplo de estudios similares es el de la teoría de la iluminación recíproca de las artes de Walzel (en Villanueva, 2014), mediante la cual ha sido posible identificar características estructurales definidas y relacionadas convincentemente de dos o más artes en determinados estilos, épocas o corrientes.

Hay evidencia también de investigaciones basadas en comparaciones orientadas desde planteamientos temáticos, es decir, a partir de un tema individual bien perfilado y que puede ser identificado en expresiones de diversas artes. Al investigador de literatura que realiza comparaciones temáticas lo guía un interés histórico-cultural. La influencia del tema en la sociedad, o de la sociedad en el tema, se vuelve un objeto de estudio prioritario.

Otra perspectiva interesante de investigación comparativa puede ser la que se gesta a partir de la unión personal entre creadores y el devenir de las obras de arte, es decir la unidad de las artes en el proceso artístico de la creación; cómo se conciben, desarrollan y crean las obras en dos o más diferentes expresiones.

Sin duda, también el concepto de transposición y los estudios realizados bajo esta óptica son relevantes para esta investigación. El análisis de una transposición de formas musicales en obras literarias forma parte de los planteamientos más frecuentes en la comparación de las artes. El principio de transposición implica la presunción de que la obra musical ha sido transferida a la obra literaria, por ejemplo, en los casos en que una novela ha sido construida como una sonata o estructurada según el principio de la fuga. Lo interesante, y por demás subjetivo, sería analizar la intención del autor al imitar o dejarse guiar por una forma musical.

Las artes figurativas o la música pueden ser objeto de la literatura. Parece indiscutible asumir que Cortázar era fanático del Jazz y que esta pasión lo llevó a incorporar elementos de la música de Jazz en su obra. El intérprete del modelo expuesto, a través de la literatura y el lenguaje, puede traducir, interpretar, o transponer las otras artes, hablar de ellas de forma analítica y crítica. Existe una categoría de obras literarias de la que el arte figurativo o musical más que ser el objeto es la osamenta de la narrativa.

Un ejemplo muy concreto de esta transposición de formas musicales es la *Fuga de la muerte* de Celan (1945), en la cual, H. Petri (en Schimitt, 1984) analiza la manera en que la técnica musical de fuga aparece en el texto. Sin embargo, para poder realizar este tipo de investigaciones es necesario además de la teoría literaria el conocimiento de la teoría musical de las formas.

Otro ejemplo de este tipo de investigaciones es el de la conocida novela de *El lobo estepario* y su interpretación como sonata de Ziolkowski (en Schimitt, 1984) quién imita el principio formal de la sonata en la forma ABA e interpreta las otras partes de la novela como otros movimientos de la sonata.

Estos problemas de transposición de elementos formales y temáticos de un tipo de arte a otro han sido estudiados de forma recurrente, tal es el caso de Scher (1970) quien propuso el término de música verbal para todo texto literario que tenga como tema un trozo de música, por ejemplo, la música de Wagner que ha sido utilizada en varias obras literarias.

Más allá de las formas se pueden realizar estudios que implican una reflexión poética acerca de la obra musical, es decir, que se enfoquen en el estudio de una reproducción del efecto de la obra y su impresión poética subjetiva en la literatura. Habrá pues que explicar qué o cuánto

de los detalles de la composición entera o del sentido originario de la obra musical fue transpuesto o vertido a la obra literaria. Se trata del estudio de la transformación de la obra musical en narrativa.

Estas investigaciones implican un cuidado metodológico serio y es necesario no generalizar afirmaciones respecto a las relaciones entre las artes y la literatura, es decir, no generalizar por ejemplo la identidad de una expresión en donde sólo existen relaciones sutiles.

Quizás estas investigaciones impliquen el trabajo de colaboración entre científicos literarios y musicólogos; por lo general el investigador de la literatura no desea desarrollar su interés en la música si no primero logra una competencia musicológica mediante los correspondientes estudios especiales.

2.3 Análisis estructural de textos literarios

El estudio estructural de un texto literario implica analizar la organización y la disposición de los elementos narrativos que conforman la obra. A partir del primer contacto con el texto, todo lector inicia un proceso intuitivo de análisis identificando aspectos como la trama, los personajes, los conflictos y los sucesos clave. En un segundo momento, el lector descifra la estructura general de la obra; en el caso de las novelas, ésta generalmente sigue una estructura narrativa básica, planteamiento, nudo y desenlace, o una estructura de actos, seccional o capitular. Poco a poco el lector descubre a los personajes principales y secundarios, analiza sus arcos de desarrollo, cómo interactúan entre sí y cómo contribuyen a la trama. Muchas veces los personajes pueden funcionar como símbolos o representaciones de ciertos temas o ideas. El lector se da cuenta de los puntos de giro, los momentos de clímax y las resoluciones de cada uno de los conflictos, lo cual construye una tensión y marca el ritmo narrativo.

Todos los elementos mencionados en el párrafo anterior son parte fundamental de un análisis literario desde la perspectiva estructural. Sin embargo, para efectos de una investigación en literatura, el análisis morfológico de una obra es tan importante como lo es el análisis temático, histórico o el genológico. Según la tradición Aristotélica, no se puede hablar de una forma sin reconocer su materia, razón por la cual, el lenguaje, el texto, las palabras, la obra física, el papel, la tinta, son los elementos que facilitan el análisis estructural de una obra

literaria. Según Fokkema (en Guillen, 2005) “una obra literaria no es una acumulación de procedimientos sino un conjunto organizado compuesto de factores de importancia variada.”

Desde una perspectiva semiótica, una obra literaria tiene dos tipos de forma, una exterior, que establece la relación entre significante y significado, y una interior, que se enfoca en la perspectiva desde el significado hacia el significante. Desde una perspectiva lingüística, el análisis morfológico de una obra literaria se puede ver bajo una óptica macroformal, es decir, el análisis de los elementos formales, tales como los que se ejemplificaron en el párrafo introductorio, y desde una perspectiva de análisis de elementos microformales que se aproximan a la textura sintáctica del lenguaje de la obra.

Halle (1931) profundizó también en un tipo de análisis estructural de la obra de arte verbal a partir de la estratificación de las obras en tres niveles: el primer nivel es el elemento fónico compuesto de sonidos, el segundo son las unidades de sentido o semánticas, y el tercero es el nivel de interpretación construido por el lector desde los objetos representados, los personajes y otros elementos contextuales de la obra.

A continuación, se presenta una propuesta de modelo de análisis estructural de obras literarias, mismo que servirá de base para esta investigación.

2.3.1 Voz narrativa

La voz narrativa aparece en los textos en la figura de un narrador. ¿Quién cuenta la historia? ¿Se cuenta desde la perspectiva de un narrador en primera persona o tercera persona? ¿Es un narrador omnisciente o limitado? ¿Cómo se presenta la historia al lector?

Algunos de los más recurrentes tipos comunes de voz narrativa o tipos de narradores son el narrador omnisciente, quien conoce los pensamientos, sentimientos y acciones de todos los personajes, puede proporcionar una visión completa de la historia y de los personajes, y puede cambiar de una perspectiva a otra. Este tipo de voz narrativa ofrece una perspectiva objetiva y amplia.

El narrador en tercera persona limitada sigue la perspectiva y los conocimientos de un personaje específico. El narrador solo tiene acceso a los pensamientos y emociones de ese

personaje, lo que permite al lector conocerlo más íntimamente. El enfoque se centra en un personaje principal, y la narración se realiza desde su punto de vista.

De la misma forma, el narrador en primera persona cuenta la historia desde su propia perspectiva como uno de los personajes, utiliza el pronombre "yo" y tiene un acceso limitado a la información y experiencias de los demás personajes. El enfoque se centra en la subjetividad y la voz única del narrador. Éste es el caso del narrador en *El Perseguidor*, identificado en el personaje de Bruno, biógrafo de Johnny.

El narrador testigo es un personaje secundario que presencia los eventos de la historia y los relata en retrospectiva. Puede tener un conocimiento limitado o parcial de lo que sucede y, a menudo, narra desde una posición de observador externo. El enfoque de la narración se centra en la visión subjetiva del narrador y su relación con los eventos.

En algunas novelas, se utilizan múltiples voces narrativas, donde varios personajes comparten la responsabilidad de contar la historia. Cada personaje puede tener su propio capítulo o sección para narrar desde su perspectiva única. Esto permite explorar diferentes puntos de vista y proporcionar una visión más completa de la trama y los personajes.

Cada una de estas alternativas de voz narrativa ofrece una perspectiva diferente y afecta la forma en que se presenta la historia al lector, influyendo en la subjetividad, la objetividad y el conocimiento disponible. La elección del tipo de narrador puede tener un impacto significativo en la forma en que se percibe la historia y en la relación entre el lector y los personajes.

2.3.2 Ritmo narrativo

El análisis del ritmo narrativo implica examinar la forma en que la narración fluye y se desarrolla a lo largo de la novela. Algunos aspectos clave que se deben considerar al analizar el ritmo narrativo son la longitud y estructura de las oraciones y párrafos; las oraciones y párrafos más cortos suelen generar un ritmo más rápido y ágil, mientras que los más largos pueden ralentizar el ritmo y permitir una mayor atención a los detalles.

Es necesario identificar cómo se utiliza la puntuación en la narración. El uso de comas, puntos y otros signos de puntuación puede influir en el ritmo de la lectura. Las pausas más largas pueden ralentizar el ritmo, mientras que una puntuación más ligera puede generar un ritmo más rápido y fluido.

La forma en la que se organizan y presentan los eventos a lo largo de la narración incide en el ritmo. Un ritmo narrativo rápido puede implicar una sucesión rápida de eventos, mientras que un ritmo más lento puede involucrar una exploración detallada de cada evento. Es importante considerar si hay momentos de acción intensa y cómo se contrastan con momentos más contemplativos o descriptivos.

Otro aspecto de ritmo narrativo importante es la presencia de patrones de repetición o variación en la narración. La repetición de palabras, frases o estructuras puede crear una forma rítmica y musical, mientras que la variación puede agregar dinamismo y sorpresa. La forma cómo se utilizan estos elementos para influir en el ritmo general de la narración. Esas repeticiones son comunes en figuras musicales como los leitmotif, frases que se repiten en diferentes ritmos y armonías en una pieza musical.

También es importante analizar cómo se alternan las escenas y las perspectivas de los personajes en la novela. Identificar si hay cambios rápidos y frecuentes de escena o si se mantienen en una secuencia más prolongada. Estos cambios pueden afectar el ritmo de la narración, ya que pueden generar suspenso, ofrecer descansos o crear un sentido de continuidad.

El uso del diálogo y de monólogos internos es otro aspecto importante del ritmo narrativo. Al analizar cómo se utilizan el diálogo y los monólogos internos en la narración e identificar cuántos personajes intervienen en los diálogos tenemos una forma objetiva de observar el ritmo narrativo. El diálogo puede acelerar el ritmo y generar interacción y dinamismo, mientras que los monólogos internos pueden ofrecer una visión más profunda de los pensamientos y emociones de los personajes, ralentizando el ritmo. Es importante identificar el tipo de diálogo del que se trata. ¿Es un diálogo intelectual? ¿Novelesco? ¿Interno? ¿Implícito? ¿Qué recursos utiliza el autor para hacer que el lector identifique la oposición dialógica que da sentido a la obra?

En muchas obras se utiliza la tensión y el suspenso. El aumento de la tensión puede acelerar el ritmo y mantener al lector enganchado, mientras que la resolución de la tensión puede proporcionar momentos de alivio y un ritmo más pausado.

2.3.3 Digresiones

Las digresiones son desviaciones o secuencias del hilo principal de la narración que exploran temas o ideas tangenciales a la trama principal. Estas digresiones pueden tener un impacto significativo en la estructura de la novela de varias maneras. Las digresiones pueden afectar el ritmo y flujo narrativo de la novela. Al interrumpir la secuencia lineal de eventos, las digresiones pueden ralentizar el ritmo de la narración, creando una pausa en la acción principal. Esto puede influir en la estructura al cambiar la cadencia de la historia y proporcionar momentos de reflexión o contemplación.

También son un recurso que sirve para profundizar en el tema. Las digresiones a menudo se utilizan para explorar temas o ideas relacionadas pero no directamente conectadas con la trama principal. Estas digresiones pueden enriquecer la novela al profundizar en aspectos temáticos más amplios. Si se integran de manera efectiva, las digresiones pueden expandir y enriquecer la estructura temática de la obra, agregando capas de significado y complejidad.

Las digresiones contribuyen a la caracterización y desarrollo de los personajes ya que pueden proporcionar información adicional sobre ellos, sus antecedentes o motivaciones. Al desviarse de la trama principal, las digresiones pueden permitir un mayor desarrollo de personajes y una comprensión más profunda de sus motivaciones, relaciones y personalidades. Estas revelaciones pueden influir en la estructura al brindar una visión más completa y matizada de los personajes y sus arcos narrativos.

Algunos autores utilizan las digresiones como una herramienta para experimentar con la forma narrativa y con la estructura de la novela. Pueden emplear digresiones que se alejen completamente de la trama principal, desafiando las expectativas del lector y explorando nuevas formas de organizar la narración. Estas digresiones pueden alterar y desafiar la estructura convencional, aportando originalidad y creatividad a la obra.

Sin embargo, es importante tener en cuenta que las digresiones también pueden interrumpir el flujo narrativo y distraer al lector si no están bien integradas o no tienen una conexión clara con la trama principal. Por lo tanto, los autores deben considerar cuidadosamente el propósito y el impacto de las digresiones en la estructura global de la novela para asegurarse de que enriquezcan y refuercen la experiencia de lectura.

2.3.4 Tiempo

El análisis del tiempo en la novela puede ser tan complejo y profundo como el investigador lo requiera. ¿Se utiliza una narración lineal o hay saltos temporales? ¿La historia se desarrolla en un período específico o abarca un lapso prolongado? La cronología afecta la estructura general y la demanda el compromiso del lector para la reconstrucción de la historia.

En la narrativa se pueden encontrar varios tipos de tiempo que se utilizan para contar la historia de diferentes maneras. El tiempo cronológico es el tiempo lineal y secuencial en el que ocurren los eventos de la historia. Se presenta en orden desde el inicio hasta el final de la narración, siguiendo una secuencia temporal lógica. El tiempo psicológico se refiere al tiempo tal como es percibido o experimentado por los personajes. Puede haber una discrepancia entre el tiempo cronológico y el tiempo psicológico, ya que los personajes pueden tener percepciones subjetivas de la duración o pueden recordar el pasado de manera distinta. Este manejo de tiempo cronológico y tiempo psicológico lo utiliza Cortázar de forma recurrente en *El Perseguidor*.

El tiempo retrospectivo también conocido como analepsis, sucede cuando se relatan eventos pasados que ocurrieron antes del punto de partida de la historia. Esto puede incluir flashbacks o recuerdos que ofrecen antecedentes o contexto sobre los personajes o la trama. El tiempo anticipatorio o prolepsis se refiere a la representación de eventos futuros dentro de la narrativa. Puede haber momentos en los que la historia presente se interrumpa o se proyecte hacia el futuro, creando expectativas y anticipación en el lector. El tiempo histórico es el contexto temporal más amplio en el que se desarrolla la novela. Puede hacer referencia a una época específica, un periodo histórico o un marco temporal social, político o cultural que influye en la trama y los personajes. Muchas veces es el lector quien tiene la tarea de descubrir

este tiempo histórico en las obras. El tiempo simbólico es el uso del tiempo para transmitir simbolismo o significado más allá de la narrativa literal. El tiempo puede emplearse como una metáfora o representación simbólica de temas, ciclos de la vida, la mortalidad o el paso del tiempo.

Los autores pueden utilizar estos tipos de tiempo de manera individual o combinarlos para crear una estructura narrativa más compleja y rica. Cada novela puede tener su enfoque único en términos de cómo se utiliza el tiempo para contar la historia y transmitir su significado.

Además de los anteriores, Cortázar utiliza el tiempo en su narrativa como la figura del laberinto, los personajes se encuentran en momentos atrapados en el mismo espacio pero en diferente tiempo, y juntos buscan la salida hacia una nueva realidad.

2.3.5 Lenguaje

Para efectos de esta investigación es importante describir algunos aspectos del lenguaje escrito en las obras narrativas que tienen relación con su estructura, tales como la narración, la forma en que se cuenta la historia influye en la estructura de la novela. Por ejemplo, una narración en primera persona puede limitar la perspectiva y afectar la manera en que se presentan los eventos. Una narración en tercera persona puede permitir una visión más amplia de la trama y los personajes.

El uso del diálogo desempeña un papel importante en la estructura de la novela. Los diálogos pueden ayudar a avanzar la trama, revelar información sobre los personajes y proporcionar momentos de tensión o conflicto. La forma en que se presentan los diálogos, como su extensión o ubicación dentro de la narrativa, puede influir en la estructura general.

El estilo de escritura del autor afecta la estructura de la novela. Algunos autores utilizan oraciones y párrafos largos que crean un ritmo más pausado, mientras que otros prefieren un estilo más conciso y fragmentado que genera un ritmo más rápido. Un estilo complejo puede incluir oraciones largas y elaboradas, estructuras gramaticales complejas y uso creativo de

figuras retóricas, como metáforas, símiles, hipérboles, entre otros. El estilo también puede afectar la disposición de los elementos narrativos y la organización de las escenas.

El uso de flashbacks o analepsis como escenas que regresan al pasado alteran la estructura cronológica de la novela. El uso de flashbacks puede proporcionar antecedentes o revelar información importante sobre los personajes y la trama. La forma en que se introducen y se relacionan con la narrativa principal puede influir en la estructura general de la novela.

La organización de los capítulos o secciones contribuye a la estructura de la novela. Algunas novelas tienen capítulos cortos y rápidos que generan un ritmo acelerado, mientras que otras tienen capítulos más extensos y pausados. La disposición de los capítulos, como su orden, longitud y contenido, puede influir en cómo se desarrolla la trama y se presentan los eventos.

Algunas novelas utilizan elementos visuales o tipográficos para influir en su estructura. Esto puede incluir el uso de espacios en blanco, cambios en la tipografía o la disposición de las palabras en la página. Estos elementos pueden separar secciones, indicar cambios de perspectiva o crear un efecto visual que refuerce la estructura narrativa.

El uso estratégico de leitmotifs contribuye a la estructura narrativa y ayuda en las transiciones entre diferentes secciones o capítulos de la novela. Al repetirse o variarse en momentos clave, los leitmotifs pueden servir como enlaces musicales entre diferentes partes de la historia. Esto proporciona una sensación de continuidad y cohesión, permitiendo que la narración fluya de manera más fluida y orgánica.

La amplitud y diversidad del vocabulario utilizado en una novela incide en su complejidad. Un uso variado de palabras, incluyendo términos técnicos, arcaísmos, neologismos o palabras poco comunes, puede desafiar al lector y enriquecer la experiencia literaria. La presencia de múltiples niveles de discurso en una obra literaria también puede agregar complejidad al lenguaje. Esto puede incluir diálogos entre personajes, monólogos internos, narración objetiva y descripciones detalladas. El manejo hábil de estos diferentes niveles de discurso puede enriquecer la trama y el lenguaje de la novela.

El tono y los diferentes registros de lenguaje utilizados en una novela también influyen en su estructura. Si el autor utiliza un lenguaje formal o técnico en ciertas secciones, o si los

personajes hablan en diferentes dialectos o estilos de habla, puede agregar complejidad al lenguaje y enriquecer la representación de los personajes y el mundo de la historia.

Muchos de estos elementos del lenguaje están presentes en la obra de Cortázar y en concreto en *El Perseguidor*. La tarea será ahora analizar si estos aspectos tienen una equivalencia o símil con algunos elementos de la música, y en concreto del Jazz Bebop.

2.4 Análisis estructural de obras musicales

2.4.1 La estructura del Jazz

El Jazz es un estilo musical que muchas veces puede parecer confuso, sobre todo a las personas que no tienen mucha experiencia con este género. Es una tarea muy compleja poder identificar las melodías o más aún alguna estructura dentro de la música que escuchan.

Por sus características, la música de Jazz cambia de dirección de manera repentina o impredecible; los músicos parecen tomar el liderato en cualquier momento y la titularidad puede cambiar del saxofón a la trompeta, al piano o a cualquier otro instrumento sin ninguna razón aparente.

Es bien sabido que los músicos de Jazz improvisan, pero ¿podemos afirmar que lo hacen por instinto o sin razón? ¿Es posible que nos enfrentemos a una música que no tiene estructura? ¿Es el Jazz un género musical en el que no existen las reglas? ¿Estamos contemplando acaso una batalla libre entre los instrumentos para ver quién es el que manda?

Cualquiera de estas preguntas podría dar una explicación aceptable de lo que es el Jazz, sin embargo, es importante reconocer que sí existen reglas que definen casi todos los aspectos de este género musical, pero que también son aplicadas de manera muy flexible e incluso en algunos casos pueden ser ignoradas. La belleza de este género musical se genera a partir de la creatividad de los músicos para adaptarse y flexibilizar dichas reglas.

El sentido de libertad en el Jazz ha sido censurado en algunos momentos ya que, en sus orígenes, las obras de Jazz se relacionan con algunas manifestaciones de libertades políticas y de derechos humanos o incluso porque se decía que obedecían a lamentos o acusaciones generadas por aspectos ideológicos en las comunidades de origen negro. En su historia, el

Jazz es reconocido como la antítesis de las reglas de la represión, ya que fue una de las más marcadas formas en que los esclavos podían expresar su libertad.

El Jazz tiene sus propias reglas y estas pueden ser imprecisas difíciles de entender especialmente para aquellos que no son expertos o no han pasado por educación formal en música. Sin embargo, cuando las personas comienzan a escuchar Jazz, poco a poco y con mucha práctica pueden identificar los patrones estructurales inherentes a la música.

La mayoría de los intérpretes de Jazz siguen los cánones de reglas estructurales que son conocidos como tema y variaciones. Cada canción u obra musical se divide en tres partes identificables: primero la melodía o tema, después la improvisación sobre las armonías con cada uno de los instrumentos tomando solos, y, por último, un regreso a la melodía para una nueva enunciación del tema.

No todos los músicos de Jazz ni todos los géneros siguen este patrón, e incluso en algunas manifestaciones del Jazz moderno ni siquiera se sigue un patrón determinado, pero se podría decir que más del 95% de la música de Jazz que escuchamos hoy en día se adhiere a este formato de tema y variaciones.

Los temas son normalmente de una duración preestablecida, son construcciones musicales de treintaidós compases con cuatro tiempos en cada compás, especialmente si hablamos obras que pertenecen a los famosos estándares de Jazz del catálogo clásico americano, como por ejemplo el repertorio de George Gershwin, de Cole Porter o de Irving Berlín; sin embargo también existen obras musicales con otras medidas rítmicas de duración, por ejemplo los doce compases que son muy populares especialmente en las canciones cuyo origen se identifica en el blues.

Mucho se ha hablado de que el blues es el padre del Jazz, por ende, es típico encontrar obras de Jazz que siguen estructuras de blues, especialmente cuando las obras son cortas, por ejemplo de doce o dieciséis compases de duración, en estos casos los músicos de Jazz típicamente las tocan dos veces al principio y dos veces al final de cada obra.

Éstos tres formatos estructurales pueden sin duda englobar el catálogo de Jazz existente desde principios de la década de 1930. Hoy en día, sin embargo, hay muchas composiciones de Jazz que se desvían de estos patrones ya que los músicos de Jazz están tratando también de

ir más allá de las estructuras populares que han dominado al Jazz históricamente. Por fortuna el Jazz cuenta con una estructura básica muy similar a la que tienen muchas de las canciones populares de hoy en día. Normalmente en cualquier canción popular si el que escucha cuenta hasta treinta y dos y mantiene los números a ritmo con los beats o pulsos, se dará cuenta de que las canciones siguen ese patrón.

Sería difícil pensar que podemos hablar de este análisis tan complejo de una forma tan simplista sin reconocer lo que hizo Thomas Edison como inventor de la tecnología de grabación del sonido, sin embargo, esta innovación tecnológica también sirvió para imponer reglas severas en cuanto a las restricciones en las estructuras del Jazz y en las composiciones. Los músicos de aquella época tenían que apegarse a estructuras muy simples ya que la tecnología no permitía hacer grabaciones de más de tres minutos de música.

La estructura más común en una canción de treinta y dos compases del catálogo del siglo XX de estándares de Jazz América se puede enunciar con la siguiente nomenclatura: AABA, en donde A y B son los temas y cada una cuenta con ocho compases. El tema B, que comúnmente es una contra melodía, es decir se ejecuta en una tonalidad diferente o contrastante a la del tema A, es comúnmente conocido como “el puente” y su objetivo es proveer una variedad auditiva antes de regresar a los ocho compases del tema a original.

Otra estructura familiar de treinta y dos compases se presenta con una melodía de dieciséis compases, que se toca dos veces pero con una variación muy pequeña entre el primer final y el segundo final. Finalmente, la forma más simple son las canciones de Jazz que se basan en un solo tema usualmente de doce o dieciséis compases que se repiten sin variaciones. En resumen, la forma más compleja del Jazz de principios de siglo, por ejemplo, un ragtime de Scott Joplin o una melodía de Duke Ellington se puede identificar con la siguiente secuencia estructural: ABCDDCBA en donde se identifican cuatro temas arreglados en una secuencia poco convencional. En este ejemplo se puede observar como el tema de apertura es también el tema final, el segundo tema es el penúltimo y así sucesivamente. Si vemos esta estructura de forma secuencial se asemeja a un palíndromo.

Cabe destacar que esta estructura no es plenamente identificable cuando se escucha una obra por primera vez, sólo se vuelve obvia cuando se analiza de forma profunda y después de varias repeticiones.

Muchos músicos de Jazz, especialmente los más virtuosos, después de haber dominado estas estructuras simples incursionaron en composiciones más complejas, incluso similares a las estructuras de obras de música clásica como el poema sinfónico, la sonata o la ópera.

Para mucha gente, incluso para algunos de los alumnos de conservatorio que saben que las obras musicales de Jazz cuentan con una estructura compleja, es sorprendente darse cuenta que estas reglas son muy difíciles de entender incluso después de varios años de entrenamiento formal en música.

Por su carácter de improvisación es imposible entender el Jazz sólo desde su estructura musical convencional y bajo la óptica del sistema musical occidental, ya que, por ejemplo, en los solos e improvisaciones, la métrica y la tonalidad pueden ser diferentes, incluso podríamos hablar de que muchas notas en algunos instrumentos como es el caso de los metales no existen en la notación musical de occidente.

En la actualidad existen muchos músicos que han estudiado estos mapas musicales y han realizado combinaciones estructurales entre ellos, por ejemplo, existen obras que tienen en algún momento doce compases y cambian a treinta y dos compases, lo cual crea momentos dramáticos de contraste, pero también, curiosamente, genera una estética auditiva muy satisfactoria.

La improvisación tiene un papel fundamental en la mayoría de las obras de Jazz pero es justo la capacidad de los músicos ejecutantes de mantener un balance entre la libertad y la estructura lo que hace la poética del Jazz.

Desde que los músicos de Jazz en la actualidad han buscado romper con las estructuras y promovido aceptar cualquier improvisación amparados en el espíritu del momento o el “feeling”, la mayoría de los artistas actuales operan entre los extremos del formalismo y la espontaneidad buscando tener ese plano o mapa de cada obra que describa su arquitectura pero que sirva también como la base de su inspiración para evitar el tedio o la monotonía.

De la misma forma que en la literatura, se espera que en el Jazz el oyente, después de escuchar varias obras de esta forma, sea capaz también de construir su propio mapa mental musical que le permita identificar la estructura del Jazz.

Otro aspecto que va de la mano con la estructura de la música es el tiempo o ritmo, que se enuncia formalmente en la partitura de cada obra. El catálogo de estándares de Jazz presenta muchas grabaciones en un formato rítmico de 4/4, lo cual significa que los oyentes pueden seguir las estructuras de manera muy fácil contando de cuatro en cuatro en cada compás. Esta medida de tiempo ha dominado el Jazz desde los 1930, sin embargo, es obvio que entre más música se escuche, se podrán identificar muchas obras que están escritas en otro tipo de medidas rítmicas, por ejemplo los valeses de Jazz en 3/4 o la famosísima “Take Five” de Dave Brubeck que cuenta con una medida de 5/4; de hecho, hoy en día es posible encontrar obras de Jazz en cualquier métrica imaginable o incluso obras de Jazz que cambian de métrica dentro de la misma obra.

La forma más fácil de seguir la métrica en la estructura del Jazz es escuchando al bajista. Es un error considerar que es el baterista quien marca el ritmo a la banda por lo que no se recomienda seguir al percusionista para este fin. Para seguir el ritmo es mucho más fácil escuchar el bajista, quien normalmente y de forma directa señala los pulsos o acentos dentro de las obras musicales. El bajo comúnmente va a sonar en cada “beat” o pulso, ejemplo de esto es la famosa línea que se llama en inglés “Walking Bass” que asemeja una placentera sensación de movimiento hacia adelante y se vuelve una guía útil para quienes están siguiendo el ritmo en la audiencia.

Las más comunes obras de Jazz, las que cuentan con doce, dieciséis o treinta y dos compases, son divisibles entre cuatro, lo cual hace muy fácil para la audiencia reconocer incluso de forma inconsciente el placer estético derivado de la simetría en la estructura de este idioma musical, a pesar de que la creatividad en las improvisaciones de los músicos parezca intentar imponer estructuras rítmicas superiores diferentes a las de la línea de conducción.

Las famosas conversaciones entre dos instrumentos, por ejemplo entre el saxofón y la batería, también normalmente ocurren en intervalos de cuatro compases y para describir estos momentos en una obra los músicos utilizan el término “Trading fours” (intercambios de cuatro), y si deciden desviarse de este estándar normalmente lo hacen también en múltiplos de cuatro es decir cada ocho, doce o dieciséis compases. Por esta razón, las personas que van a escuchar Jazz por primera vez, pueden beneficiarse para entenderlo mejor cuando intentan conceptualizar las obras de Jazz en unidades de cuatro compases. En algún momento, el que

escucha, se da cuenta de que no tiene que fijarse en cada “beat” o pulso, sino en cada compás, y, de forma intuitiva, podrá identificar cuando después de cada cuatro compases se ha concluido una secuencia.

Es muy importante estar expuesto a muchas obras de Jazz para entrenar el oído y aprender a escuchar el Jazz como una forma compleja y no como una secuencia de frases aisladas y así poder entender las estructuras que le dan soporte a la creatividad del artista. Solo así se puede apreciar la estética de este género musical.

2.4.2 Melodía

La melodía es el término que se utiliza para referirse a la línea musical principal de una canción. Es la secuencia de notas que se utiliza como base para la improvisación y la interpretación. La melodía es la parte fundamental de una composición de Jazz y proporciona la estructura melódica sobre la cual los músicos pueden improvisar.

En el Jazz, las melodías pueden ser interpretadas por diferentes instrumentos, como saxofones, trompetas, pianos, guitarras, entre otros. La melodía puede ser tocada de forma fiel a la composición original o se pueden realizar variaciones y adornos para agregar creatividad e individualidad a la interpretación.

Una característica distintiva del Jazz es la capacidad de los músicos para improvisar sobre la melodía. Esto implica que los músicos pueden agregar sus propias ideas y variaciones dentro del contexto de la melodía principal. La improvisación en el Jazz permite una expresión artística única y la posibilidad de reinterpretar una canción de diferentes maneras en cada actuación.

La melodía es una parte esencial del lenguaje musical del Jazz, y de todo género musical, y es en el Jazz en donde permite la expresión individual de cada intérprete.

2.4.3 Armonía

En el Jazz, las armonías desempeñan un papel fundamental y son una parte esencial de su sonido distintivo. A diferencia de otros géneros musicales, el Jazz utiliza una variedad de armonías complejas y sofisticadas que permiten la improvisación y la exploración musical.

En lugar de depender principalmente de acordes simples y progresiones básicas, el Jazz utiliza acordes extendidos y alteraciones para crear una paleta armónica rica y colorida.

Los principales conceptos clave relacionados con las armonías en el Jazz son el uso de acordes extendidos. En lugar de limitarse a los acordes de tres notas (tríadas) o de cuatro notas (acordes séptimos), el Jazz utiliza acordes extendidos que incluyen notas adicionales. Estos acordes pueden tener notas añadidas como la novena, la undécima y la decimotercera. Por ejemplo, un acorde de dominante (7) en Jazz puede incluir la séptima, la novena y la decimotercera.

El uso de alteraciones se refiere a la modificación de las notas de un acorde para crear tensión y darle un carácter distintivo. En el Jazz, es común encontrar acordes con notas alteradas, como la quinta bemol (b5), la novena bemol (b9) o la quinta sostenida (#5). Estas alteraciones añaden un sonido más complejo y disonante a la armonía.

En el Jazz, las progresiones de acordes son flexibles y pueden seguir diferentes patrones. Se utilizan progresiones armónicas sofisticadas que permiten una mayor variedad de opciones para la improvisación. Algunas progresiones comunes en el Jazz incluyen el ciclo de quintas, los cambios II-V-I y las sustituciones de acordes. También es común en el Jazz, utilizar sustituciones de acordes para agregar interés y variedad a la armonía. Las sustituciones de acordes implican reemplazar un acorde por otro que tenga una relación armónica similar, pero con un sonido diferente. Por ejemplo, se puede sustituir un acorde de dominante por su tritono sustituto, que es un acorde que se encuentra a una distancia de tritono (tres tonos enteros) del acorde original.

Algunas formas de Jazz, como el Jazz modal, se basan en el uso de escalas modales en lugar de progresiones de acordes tradicionales. En este enfoque, se utilizan acordes estáticos y se improvisa utilizando escalas modales relacionadas con cada acorde. El famoso álbum *Kind of Blue* de Miles Davis es un ejemplo notable de Jazz modal.

Estos son solo algunos aspectos generales de las armonías en el Jazz. El Jazz es un género musical muy amplio y diverso, y las armonías pueden variar significativamente según el subgénero, la época y el estilo de los músicos involucrados. La exploración y la experimentación con las armonías son fundamentales en el Jazz, lo que permite la expresión creativa y la improvisación constante.

2.4.4 Consideraciones estructurales en la música.

Para llevar a cabo un análisis de las formas en la música, y, concretamente en la música de Jazz es necesario identificar al menos los siguientes aspectos: El ritmo que se encuentra marcado desde la partitura y enunciado en una fracción matemática, además de que existe notación especial para la ejecución de la obra en una velocidad determinada, que también está indicada por la medida de una nota negra en un metrónomo. El oyente aprende a escuchar el ritmo de una obra y puede identificar los sentimientos asociados con el ritmo. Esa asociación se puede dar por medio de movimientos, baile, aplausos, pisadas, entre otros.

El pulso o swing, que se refiere a la capacidad de identificar el flujo de instrumentos solistas dentro de un patrón rítmico, y la capacidad del músico de tocar diferentes versiones dentro del mismo patrón, lo cual es conocido en el Jazz como improvisación. Un investigador puede facilitar esta tarea si utiliza diferentes versiones de la misma obra, ya sea por el mismo artista o por ejecutantes diferentes.

El fraseo, que es la capacidad de cada músico de articular notas y de interactuar por medio de estas frases con otros instrumentos. Aquí se perciben con claridad elementos del diálogo. El fraseo permite al músico expresar su individualidad y distinguirse de la banda por cualidades inherentes a cada uno de ellos. La libertad o flexibilidad en el fraseo es lo que distingue a los grandes músicos de Jazz. El fraseo viene combinado con una intencionalidad que va de la mano con el sentimiento que en ese momento el músico quiere expresar.

El tono y el timbre que se refieren a la precisión en la producción del sonido o de las notas. Mientras que la tendencia en la música académica o clásica es hacia alcanzar un sonido estándar para la misma obra - eso sí, de muy alto nivel-, es decir con el tono adecuado -tocar entonado- y con el timbre adecuado -siguiendo la dinámica de la partitura-, en el Jazz existe

la libertad en la producción de sonido y en la distorsión del mismo. El oyente aprende a distinguir los tonos y timbres de diferentes músicos tocando los mismos instrumentos. El Jazz es una expresión subversiva. Mientras que la música académica occidental se limitó a las doce notas conocidas, el Jazz juega con un espectro infinito de notas y grados de sonido. Parece como si el artista de Jazz torturase las notas para hacerlas confesar o transmitir algo.

Las dinámicas se refieren a las variaciones en el volumen al que la obra debe ser tocada. En la música académica están indicadas en la partitura, en el Jazz suceden de forma más libre. Y están directamente relacionadas con la personalidad, las características de la persona o intérprete reflejan su forma de tocar. El Jazz demanda al ejecutante expresar su personalidad en la obra. Y otro aspecto por demás importante en la música de Jazz es la espontaneidad, este elemento del Jazz que convierte al género en un evento que sucede solo una vez. Es irrepetible tal como el primer beso. La misma obra nunca producirá el mismo resultado. Es un elemento difícil de medir, pero muy fácil de percibir.

Dado que este trabajo de investigación se enfoca en el análisis de una obra de Jazz Bebop, estos elementos aquí descritos no son tan evidentes u observables como lo serían en otro género musical, particularmente en la música académica que se debe ejecutar siguiendo la partitura al pie de la letra.

Lo que define al Jazz Bebop y que se atribuye en gran medida Charlie Parker es la libertad en la interpretación, el rompimiento de los cánones y la búsqueda de la sublimación a través de la ejecución musical anteponiendo el sentimiento del ejecutante y del audiencia por encima de la partitura.

2.5 Análisis de aspectos macroformales del cuento El Perseguidor

Como se ha discutido anteriormente el análisis del significado de las obras de arte debe originarse desde su estructura y organización. En la narrativa desde el lenguaje y en la música desde la notación. Sin embargo, el arte solo tiene sentido en su entorno o contexto, por eso es necesario cubrir al menos ambas posturas de análisis, la estructural, y la pragmática.

2.5.1 Forma exterior.

El Perseguidor es un cuento escrito por Julio Cortázar y publicado por primera vez en 1959 en su libro de relatos *Las armas secretas*. La edición utilizada para este estudio es la publicada por los Libros del Zorro Rojo en 2019. Se trata exclusivamente del cuento *El Perseguidor*, en formato pasta blanda, cuenta con 96 páginas y se acompaña de ilustraciones en blanco y negro elaboradas por el artista José Muñoz.

En la ilustración de la portada, José Muñoz pone al centro un dibujo del protagonista, Johnny Carter, elegantemente vestido y empuñando un saxofón. Johnny tiene la mirada hacia el cielo, lo cual seguramente representa su deseo de volar – tal como lo haría un ave, probablemente inspirado en el apodo de Charlie Parker “the bird” – tan alto como pueda, hasta alcanzar la perfección. Detrás del músico se perciben luces de neón y una noche estrellada con cielo despejado, lo que posiblemente representa el ambiente nocturno en el que el músico se presentaba ante sus oyentes.



2.5.2 Estructura Narrativa

El cuento está escrito en primera persona desde la perspectiva de Bruno, el narrador y escritor que admira a Johnny Carter. Bruno narra los acontecimientos a través de sus reflexiones y recuerdos, entrelazando su propia experiencia con la vida y la música de Johnny y buscando (persiguiendo) el origen de la genialidad de Johnny tal como se observa en las siguientes líneas.

“Como es natural, mañana escribiré para Jazz Hot una crónica del concierto de esta noche. Pero aquí, con esa taquigrafía garabateada sobre una rodilla en los intervalos, no siento el menor deseo de hablar como crítico, es decir, de sancionar comparativamente. Sé muy bien que para mí Johnny ha dejado de ser un Jazzman y que su genio musical es como una fachada, algo que todo el mundo puede llegar a comprender y admirar, pero quien cubre otra cosa, y esa otra cosa es lo único que debería importarme, quizá porque es lo único que verdaderamente le importa a Johnny.” (Cortázar, 2009. p. 42)

Asimismo, la configuración estructural de *El Perseguidor* se articula a partir de una tensión constante entre narración y diálogo, recurso mediante el cual Cortázar no sólo dinamiza el ritmo del relato, sino que profundiza en la complejidad psicológica de los personajes. Los diálogos, en particular, funcionan como espacios de revelación donde la intensidad y la inestabilidad emocional de Johnny se manifiestan con una fuerza que desborda la linealidad narrativa. Esta organización formal, marcada por desplazamientos temporales, interrupciones, y una disposición fragmentaria, contribuye a una estética deliberadamente experimental que desestabiliza la percepción tradicional del relato y exige del lector una participación activa en la reconstrucción del sentido.

“He querido saber algo más de la sesión, pero a Johnny le basta ese desborde de orgullo. Casi enseguida se ha puesto a hablar con Marcel del programa de esta noche y lo bien que les caen a los dos los flamantes trajes grises con que van a presentarse en el teatro. Johnny está realmente muy bien y se ve que lleva días sin fumar demasiado; debe tener exactamente la dosis que le hace falta para tocar con gusto. Y justamente cuando lo estoy pensando, Johnny me planta la mano en el hombro y se inclina para decirme:

- *Dédée me ha contado que la otra tarde estuve muy mal contigo*
- *Va ni te acuerdes*
- *Pero si me acuerdo muy bien. Y si quieres mi opinión, en realidad estuve formidable. Deberías sentirte contento de que me haya portado así contigo; no lo hago con nadie, créeme. Es una muestra de cómo te aprecio. Tenemos que ir juntos a algún sitio para hablar de un montón de cosas. Aquí ... - saca el labio inferior, desdeñoso, y se ríe, se encoge de hombros, parece estar bailando en el sofá - viejo. Dice Dédée que me porté muy mal, de veras.*
- *Tenías gripe. ¿Estás mejor?*
- *No era gripe. Vino el médico y enseguida empezó a decirme que el Jazz le gusta enormemente, y que una noche tengo que ir a su casa para escuchar discos. Dédée me contó que le habías dado dinero.*
- *Para que salieran del paso hasta que cobres. ¿Qué tal lo de esta noche?*

- *Bueno, tengo ganas de tocar y tocaría ahora mismo si tuviera el saxo, pero Dédée se emperrió en llevarlo ella misma al teatro. Es un saxo formidable, ayer me parecía que estaba haciendo el amor cuando lo tocaba. Vieras la cara de Tica cuando acabé. ¿Estabas celosa tica?*” (Cortázar, pp, 37-38)

La alternancia entre narración y diálogo es, en apariencia, un sinsentido que va cobrando forma al avanzar en la lectura. Los saltos en las ideas se convierten en una tarea de reconstrucción para el lector, quien, de la mano de Bruno, tiene que cavar en la mente de Johnny para poder seguirlo.

2.5.3 Ritmo narrativo

El ritmo narrativo en *El Perseguidor* es dinámico, cada personaje parece tener una velocidad diferente asignada. Algunos son cortos de palabras, mientras que otros parecen extenderse de forma excesiva. Las oraciones están puntuadas de forma muy cuidadosa, lo cual ayuda al lector a no perder coherencia de la historia. Aunque el cuento no tiene capítulos delimitados. Cortázar sí incluyó divisiones mediante espacios vacíos que delimitan las escenas. Johnny utiliza muchos diálogos internos al contarle algunos sucesos a Bruno, lo cual hace que la lectura y la historia se compliquen un poco para el lector, a quien Cortázar le demanda una participación activa en la historia para dar sentido a lo que se cuenta. Johnny utiliza varias veces las digresiones, cambios abruptos de tema que, para él, tienen sentido, pero que para Bruno parecen ser producto de su locura y de su genialidad. Algunas de esas digresiones las podemos ver marcadas con puntos suspensivos, como si Johnny estuviera pensando a dónde ir con lo que está diciendo. ¿No parece increíble lo semejante que es este monólogo a un solo de Jazz?

“- 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. Me da risa, porque en realidad son buenos muchachos y viven convencidos de que lo que estudian y lo que hacen son cosas muy difíciles y profundas. En el circo es igual, Bruno, y entre nosotros es igual. La gente se figura que algunas cosas son el colmo de la dificultad, y por eso aplauden a los trapezistas, o a mí. Yo no sé qué se imaginan, que uno se está haciendo pedazos para tocar bien, o que el trapezista se rompe los tendones cada vez que da un salto. 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. Anoche se me ocurrió mirarme en este espejito, y te aseguro que era tan terriblemente difícil que casi me tiro

de la cama. Imagínate que te estás viendo a ti mismo; eso tan sólo basta para quedarse frío durante media hora. Realmente ese tipo no soy yo, en el primer momento he sentido claramente que no era yo. Lo agarré de sorpresa, de refilón, y supe que no era yo. Eso lo sentía, y cuando algo se siente... pero es como en Palm Beach, sobre una ola te cae la segunda, y después otra... apenas ha 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. O cortar un pedazo de pan con un cuchillo. ¿Tú has cortado un pedazo de pan con un cuchillo?" (Cortázar, pp.53-54)

Cada frase en el discurso de Johnny parece interrumpirse o desviarse hacia una nueva línea de pensamiento, configurando una dinámica que remite a la lógica de la improvisación Jazzística. Las digresiones no operan como simples rupturas del hilo narrativo, sino como desplazamientos que expanden el campo de sentido del relato, del mismo modo en que un solo de Bebop se aparta momentáneamente del tema principal para explorar variaciones rítmicas y melódicas antes de retornar —o no— a su punto de partida. En este movimiento, el ritmo del discurso se intensifica progresivamente; las ideas se encadenan con creciente urgencia, las frases se precipitan unas sobre otras, y la sintaxis misma parece tensionarse bajo la presión de una conciencia que busca expresarse más rápido de lo que el lenguaje permite.

Este efecto formal tiene consecuencias directas en la experiencia del lector. Así como el oyente del Jazz debe ajustar su escucha a la velocidad y complejidad del fraseo improvisado, el lector se ve compelido a acelerar su lectura para seguir el flujo vertiginoso de la voz de Johnny. La temporalidad del texto deja de ser estable y se vuelve elástica, exigente, casi performativa. No se trata únicamente de comprender el contenido, sino de experimentar el ritmo. De este modo, la digresión literaria y la improvisación musical no se vinculan por analogía superficial, sino por una afinidad estructural en la organización del tiempo y en la intensidad de la experiencia estética que demandan.

2.5.4 Tiempo

El manejo del tiempo en "El Perseguidor" es fundamental para entender la complejidad del personaje de Johnny y su percepción del mundo, así como para apreciar la estructura innovadora del cuento.

En *El Perseguidor*, Julio Cortázar maneja el tiempo de una manera muy particular y compleja, lo cual es esencial para la estructura y el mensaje del cuento. Por ejemplo, la narrativa se encuentra fragmentada y no siempre es lineal, ya que no sigue una secuencia cronológica estricta. La historia se presenta a través de fragmentos y recuerdos que se entrelazan, reflejando la mente caótica y la percepción del tiempo del protagonista, Johnny Carter.

El tiempo se experimenta de manera subjetiva para Johnny, quien a menudo pierde la noción del tiempo y se siente atrapado en momentos específicos. Su percepción distorsionada del tiempo contrasta con la percepción más convencional de los demás personajes, especialmente del narrador, Bruno. Johnny experimenta el tiempo de una manera no lineal y fragmentada, en una mezcla del presente pasado y futuro que refleja también su estado mental. Para Johnny, los eventos no suceden de forma cronológica, más bien en un orden arbitrario, tal como en el Bebop.

“- Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de ésa- ha dicho rencorosamente Johnny- y también por el del metro y el de mi reloj, malditos sean. Entonces ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? Te juro que ese día no había fumado ni un pedacito, ni una hojita- agrega como un chico que se excusa-. Y después me ha vuelto a suceder, ahora me empieza a suceder en todas partes. Pero- agrega astutamente- sólo en el metro me puedo dar cuenta porque viajar en el metro, es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando...” (Cortázar, 2009. pp. 26-27)

Johnny intenta verbalizar su percepción del tiempo, pero su discurso tropieza constantemente con los límites del lenguaje. Ni Bruno —figura mediadora y racionalizadora— logra comprender del todo aquello que el músico intenta expresar, y el lector mismo queda suspendido en esa zona de ambigüedad donde la experiencia precede a la palabra. La dificultad no radica únicamente en la incomprensión ajena, sino en la imposibilidad de Johnny de traducir en conceptos una vivencia temporal que desborda la linealidad cronológica. El tiempo, para él, no transcurre, es maleable, intangible, se pliega, se superpone, se dilata o se contrae con una intensidad que desafía las categorías ordinarias de la percepción.

En este contexto, la música aparece como el único espacio donde esa experiencia puede materializarse sin traicionarse. Lo que Johnny no consigue explicar discursivamente parece encontrar una forma de realización en la ejecución musical, donde el ritmo, la improvisación y la variación permiten experimentar un tiempo expandido, no sometido a la regularidad métrica convencional. Así como en el Bebop el solista puede adelantar o retrasar el fraseo respecto del compás, desplazando los acentos y creando una sensación de suspensión o aceleración, Johnny vive el tiempo como una materia flexible, susceptible de ser modulada más que simplemente atravesada.

Los flashbacks del relato —lejos de ser un mero recurso narrativo— reproducen formalmente esa conciencia temporal fracturada. Las figuras de analepsis no sólo aportan información biográfica sobre su carrera musical o su relación con Lan, sino que configuran una estructura en la que pasado y presente se interpenetran, desdibujando cualquier cronología estable. El tiempo psicológico del personaje, intensificado por sus crisis, su creatividad y su vida caótica, se convierte así en el verdadero eje organizador del cuento. De este modo, la percepción temporal de Johnny y la lógica del Jazz convergen no como simple metáfora, sino como una correspondencia estructural. Ambas desarticulan el tiempo homogéneo y lo transforman en experiencia rítmica, subjetiva y profundamente inestable.

“Me di cuenta cuando era muy chico, casi enseguida de aprender a tocar el saxo. En mi casa había siempre un lío de todos los diablos, y no se hablaba más que de deudas, de hipotecas. ¿Tú sabes lo que es una hipoteca? Debe ser algo terrible, porque la vieja se tiraba de los pelos cada vez que el viejo hablaba de la hipoteca, y acababan a los golpes. Yo tenía 13 años años..., pero ya has oído todo eso.” (Cortázar, p. 17)

También existe un tiempo musical; la música, especialmente el Jazz, juega un papel crucial en la percepción del tiempo en el cuento. Johnny, como saxofonista, parece vivir el tiempo a través de su música, que es fluida y elástica, a diferencia del tiempo cronológico. Johnny habla de su experiencia del tiempo como algo elástico y distorsionado, lo que lo lleva a reflexionar sobre la naturaleza del tiempo mismo. Estas reflexiones filosóficas sobre el tiempo añaden una capa de profundidad a la narración y subrayan la complejidad de la mente del protagonista. La improvisación en el Jazz rompe con la estructura predecible y ordenada, permitiendo a Johnny explorar nuevas formas de experimentar el tiempo a través de su arte.

Hay momentos en el cuento donde se sugiere una especie de simultaneidad de eventos, como si pasado, presente y futuro pudieran coexistir. Esto es especialmente evidente en las divagaciones de Johnny y sus intentos de explicar su visión del tiempo a Bruno.

“Pero al mismo tiempo me daba cuenta de que estaba en el metro, y vi que al cabo de un minuto más o menos llegábamos a Odeón, y que la gente entraba y salía. Entonces seguí pensando en Lan y vi a mi vieja cuando volvía de hacer las compras, y empecé a verlos a todos, a estar con ellos de una manera hermosísima, como hacía mucho que no sentía. Los recuerdos son siempre un asco, pero esta vez me gustaba pensar en los chicos y verlos. Si me pongo a contarte todo lo que vi, no lo vas a creer porque tendría para rato. Y eso que ahorraría detalles. Por ejemplo, para decirte una sola cosa, veía a Lan con un vestido verde que se ponía cuando iba al club 33 donde yo tocaba con Hamp. Veía el vestido con unas cintas, un moño, una especie de adorno al costado y un cuello... no al mismo tiempo, sino que en realidad me estaba paseando alrededor de un vestido de Lan y lo miraba despacito. Y después miré la cara de Lan y la de los chicos, y después me acordé de Mike que vivía en la pieza de al lado, y como Mike me había contado la historia de unos caballos salvajes en Colorado, y él que trabajaba en un rancho y hablaba sacando pecho como los domadores de caballos...” (Cortázar. p. 25)

En el cuento se puede observar una tensión entre el tiempo histórico y el tiempo simbólico, que contribuye a la profundidad y complejidad del relato. El tiempo histórico se sitúa en el París de la década de 1950, un periodo de posguerra con influencias culturales y artísticas significativas, especialmente en el ámbito del Jazz. Algunos de los eventos y detalles mencionados en el cuento reflejan aspectos biográficos de la vida de Parker, creando un vínculo con la historia real del Jazz. A través de Bruno, el biógrafo de Johnny, se nos presentan eventos en una secuencia lógica y cronológica, proporcionando un marco temporal claro y concreto.

El tiempo simbólico se refiere a la manera en que el tiempo es percibido y representado de forma metafórica y subjetiva, especialmente desde la perspectiva de Johnny Carter. Johnny experimenta el tiempo de manera discontinua y fragmentada. Para él, los momentos no siguen un orden cronológico sino que se mezclan y superponen, reflejando su percepción subjetiva y su lucha interna. Johnny tiene momentos de revelación donde siente que trasciende el tiempo, entrando en estados de atemporalidad que sugieren una búsqueda de eternidad o trascendencia, más allá de la realidad histórica. A través de su música y de sus reflexiones, Johnny explora conceptos abstractos del tiempo, como los "agujeros" en el tiempo y la posibilidad de que el tiempo no sea lineal sino circular o múltiple. El tiempo simbólico

también refleja la dualidad y la crisis existencial de Johnny, quien vive entre el caos interno y la estructura externa, tratando de encontrar un sentido a su existencia y su arte.

El contraste entre el tiempo histórico y el tiempo simbólico en el cuento se manifiesta principalmente en la interacción entre Johnny y Bruno. Bruno intenta documentar la vida de Johnny de manera objetiva y cronológica, mientras que Johnny vive en un flujo temporal desordenado y emocionalmente cargado. El tiempo histórico ancla al lector en una realidad concreta, mientras que el tiempo simbólico ofrece una ventana a la mente de Johnny, revelando su percepción alterada y su lucha por comprender el tiempo y su existencia. La tensión entre estos dos tiempos crea un conflicto, pero también un entendimiento más profundo de la complejidad del personaje de Johnny y su arte, así como de la naturaleza del tiempo y la realidad en sí. Este contraste entre el tiempo histórico y el tiempo simbólico enriquece la narrativa, mostrando la dualidad de la experiencia humana y la complejidad de la percepción del tiempo desde diferentes perspectivas poniendo al lector en un papel activo dentro de la historia.

En consecuencia, tanto en *El Perseguidor* como en el Jazz —particularmente en la estética del Bebop— el tiempo deja de ser una secuencia homogénea y lineal para convertirse en una experiencia rítmica, inestable y subjetiva. En el relato, la fragmentación narrativa y los desplazamientos temporales reproducen la conciencia alterada de Johnny; en la música, la improvisación y el fraseo desplazado desarticulan la regularidad métrica y expanden la percepción del instante. En ambos casos, el tiempo no se mide, se vive, se tensiona y se reconfigura desde la intensidad de la experiencia. Así, literatura y música convergen en una misma operación estética: la problematización del tiempo como categoría objetiva y su transformación en materia expresiva.

2.5.5 Lenguaje.

El lenguaje en *El Perseguidor* es dinámico y multifacético, reflejando tanto el carácter de los personajes como los temas profundos que Cortázar explora en su obra. En el cuento, Cortázar emplea un lenguaje muy característico, cargado de elementos que reflejan su estilo literario

distintivo. Utiliza un lenguaje coloquial y auténtico que captura la voz de los personajes, especialmente la del narrador y del protagonista. Esto da una sensación de realidad y cercanía, haciendo que los diálogos sean más creíbles y vivos. Dado que el protagonista es un saxofonista de Jazz, el lenguaje del cuento está impregnado de términos y referencias al mundo del Jazz. Esto no solo contextualiza la historia, sino que también refuerza la atmósfera de improvisación y ritmo que caracteriza tanto la música de Johnny como su vida. El estilo de Cortázar es fluido, casi como un flujo de conciencia, lo que refleja el estado mental desordenado y a veces caótico de Johnny. Esta fragmentación en el lenguaje y en la estructura del relato imita la naturaleza errática y apasionada de la música Jazz.

El lenguaje del cuento está lleno de simbolismo y ambigüedad. Cortázar usa metáforas y simbolismos para explorar temas profundos como el tiempo, la existencia, y la percepción de la realidad. Esta ambigüedad permite múltiples interpretaciones y enriquece la lectura del cuento. Cortázar también juega con referencias culturales y literarias, estableciendo un diálogo con otros textos y autores. Esto no solo enriquece el texto, sino que también desafía al lector a hacer conexiones y reflexionar sobre los temas presentados.

Algunos ejemplos de metáforas y simbolismos que enriquecen el texto y profundizan los temas centrales del cuento son, por ejemplo, el título mismo, una metáfora que refleja la búsqueda constante de Johnny, quien no solo persigue la perfección en su música, sino también una comprensión más profunda de la vida y del tiempo. Esta búsqueda incesante simboliza la insatisfacción existencial y la lucha por encontrar significado.

El saxofón de Johnny es más que un instrumento musical; simboliza su voz interior y su alma. A través de su música, Johnny expresa sus emociones y pensamientos más profundos, convirtiéndose en una extensión de sí mismo. La relación íntima y casi obsesiva de Johnny con su saxofón simboliza su conexión con su arte y su identidad.

El tiempo, como ya se explicó anteriormente, es un tema recurrente y se presenta de manera metafórica en varias ocasiones. Johnny tiene una percepción del tiempo diferente a la de los demás, lo que refleja su lucha con la realidad y su deseo de trascender las limitaciones temporales. El tiempo en el cuento puede interpretarse como una metáfora de la vida misma y de la inevitabilidad del cambio y la muerte.

La figura del laberinto —recurrente en la poética cortazariana— se inscribe también en *El Perseguidor* como principio estructurante más que como simple metáfora ornamental. Johnny no sólo se siente perdido o desorientado; su experiencia del mundo se configura como un tránsito sin centro ni salida evidente, donde cada intento de comprensión conduce a nuevas bifurcaciones. El laberinto no simboliza únicamente su confusión mental, sino que encarna una forma de existencia marcada por la búsqueda incesante y por la imposibilidad de alcanzar una verdad estable. En este sentido, la imagen laberíntica articula la complejidad ontológica del personaje y, al mismo tiempo, modela la estructura del relato, que avanza por digresiones, retornos y desplazamientos, reproduciendo formalmente esa sensación de extravío.

“ - 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. Era así, fijate: 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. 2009. pp. 49-50)

En este pasaje, Johnny alude a una urna que le toca a él, una puerta pero que no se atreve a cruzar. Más que una imagen aislada, esta puerta puede leerse como un intersticio cortazarian; un espacio liminal donde se suspenden las coordenadas habituales de la experiencia y se vislumbra la posibilidad de acceder a otra dimensión del tiempo y de la conciencia. No se trata únicamente de una metáfora de oportunidades o riesgos, sino de un umbral que revela los límites mismos del lenguaje y de la percepción ordinaria. La puerta abierta encarna así la tensión entre lo conocido y lo inexplorado, entre la realidad estabilizada por el discurso racional —representado en buena medida por Bruno— y la experiencia intuitiva, casi mística, que Johnny intenta alcanzar a través de la música. En este sentido, el intersticio no promete una salida definitiva, sino una apertura momentánea hacia lo otro, hacia aquello que desborda las categorías establecidas tanto en el arte como en la vida.

La enfermedad física y mental de Johnny puede verse como un símbolo de su lucha interna. Su deterioro físico refleja su agotamiento espiritual y su lucha con la realidad. Esta enfermedad simboliza el costo de su búsqueda artística y existencial.

“Antepongo minuciosamente las palabras a la realidad que pretenden describirme, me escudo en consideraciones y sospechas que no son más que una estúpida dialéctica. Me parece comprender por qué la plegaria reclama instintivamente el caer de rodillas. El cambio de posición es el símbolo de un cambio en la voz, en lo que la voz va a articular, en lo articulado mismo. Cuando llego al punto de atisbar ese cambio, las cosas que hasta un segundo antes me habían parecido arbitrarias, se llenan de sentido profundo, se simplifican extraordinariamente y al mismo tiempo se ahondan. Ni Marcel ni Art se han dado cuenta ayer de que Johnny no estaba loco cuando se sacó los zapatos en la sala de grabación. Johnny necesitaba en ese instante tocar el suelo con su piel, atarse a la tierra de la que su música era una confirmación y no una fuga. Porque también siento esto en Johnny, y es que no huye de nada, no se droga para huir como la mayoría de los viciosos, no toca el saxo para agazaparse detrás de un foso de música, no se pasa semanas encerrado en las clínicas psiquiátricas para sentirse al abrigo de las de las presiones que es incapaz de soportar. Hasta su estilo, lo más auténtico en él, ese estilo que merece nombres absurdos, sin necesitar de ninguno, prueba que el arte de Johnny no es una sustitución ni una completación.” (Cortázar, pp. 42-43)

El lenguaje en *El Perseguidor* cumple también la función de articular uno de los elementos centrales para su comparación con el Jazz: la recurrencia de motivos que atraviesan el relato y estructuran su sentido. Más que simples repeticiones temáticas, estos motivos operan como núcleos simbólicos que reaparecen en distintos momentos del texto, modulando su significado y contribuyendo a una cohesión interna que no depende de la linealidad narrativa. En este sentido, puede hablarse de un procedimiento análogo al leitmotiv musical. Así como en la composición musical una célula melódica retorna asociada a una figura o idea, en el cuento ciertos enunciados, imágenes y obsesiones reaparecen transformados, reforzando la dimensión rítmica y estructural del relato. De este modo, la repetición no constituye un recurso ornamental, sino un principio organizador que vincula forma y significación.

En el cuento se pueden identificar varios leitmotifs que refuerzan los temas principales, tales como el tiempo y la obsesión de Johnny con el mismo; la música y cómo ésta refleja también el estado emocional de Johnny y su lucha interna; la decadencia y autodestrucción a través de las adicciones y el estilo de vida caótico de Johnny, lo que subraya su lucha interna y su vulnerabilidad. Sin embargo, la búsqueda de la trascendencia es quizá el principal leitmotiv. Johnny está constantemente buscando algo más allá de lo tangible, tratando de alcanzar una comprensión más profunda de la vida y de su arte. Esta búsqueda se manifiesta en sus reflexiones filosóficas y en su comportamiento errático.

“Al final Marcel convenció a Johnny de que lo mejor era probar, se pusieron a tocar los dos, y nosotros lo seguíamos de a poco, más bien para sacarnos el cansancio de no hacer nada. Hacía rato que me daba cuenta de que Johnny tenía una especie de contracción en el brazo derecho, y cuando empezó a tocar te aseguro que era terrible de ver. La cara gris, sabes, y de cuando en cuando, como un escalofrío; yo no veía el momento de que se fuera al suelo. Y en una de esas, pega un grito, nos mira a todos uno a uno, muy despacio, y nos pregunta que estamos esperando para empezar con Amorous. Ya sabes, ese tema de Álamo. Bueno, Delaunay le hace una seña al técnico, salimos todos lo mejor posible, y Johnny abre las piernas, se planta como en un bote que cabecea, y se larga a tocar de una manera que te juro, no había oído jamás. Esto durante tres minutos hasta que de golpe suelta un soplando capaz de arruinar la misma armonía celestial, y se va a un rincón, dejándonos a todos, en plena marcha, que acabáramos lo mejor que nos fuera posible. Pero ahora viene lo peor, y es que cuando acabamos, lo primero que dijo Johnny fue que todo había salido como el diablo, y que esa grabación no contaba para nada. Naturalmente, ni Delaunay, ni nosotros le hicimos caso, porque a pesar de los defectos el sólo de Johnny valía por mil de los que oyes todos los días. Una cosa distinta que no te puedo explicar...” (Cortázar, pp. 45-47)

En conjunto, el laberinto como principio estructural, la recurrencia de motivos y la dinámica digresiva del discurso configuran en *El Perseguidor* un lenguaje que no sólo narra, sino que se comporta rítmicamente. La repetición modulada de imágenes y obsesiones, los desvíos que interrumpen la linealidad y la sensación constante de extravío no constituyen meros recursos estilísticos, sino procedimientos formales que organizan la experiencia del lector de manera análoga a la improvisación Jazzística. Así como en el Bebop un motivo puede reaparecer transformado en medio de un solo vertiginoso, el relato cortazariano avanza por variaciones, retornos y desplazamientos que tensionan el tiempo y el sentido. De este modo, el lenguaje literario y el lenguaje musical convergen en una misma lógica estructural en donde ambos construyen su significado a partir de la repetición, la ruptura y la exploración de un espacio expresivo, punto de fuga o intersticio, que desestabiliza las formas tradicionales de orden y coherencia.

2.5.6 Trama

El relato se articula en torno a la figura de Johnny Carter, saxofonista de Jazz de reconocido talento, y a su relación con Bruno, escritor y biógrafo que asume la función de narrador. A través de la mediación discursiva de Bruno, el lector accede a una representación fragmentaria y tensionada de la subjetividad de Johnny, marcada por la admiración, la

incomprensión y la distancia interpretativa. Esta estructura narrativa no sólo organiza la trama, sino que problematiza la posibilidad misma de comprender al artista desde el discurso racional.

Más que limitarse a exponer una historia de éxito y caída, el cuento explora la experiencia del arte como espacio de intensidad extrema, donde creatividad y autodestrucción aparecen indisolublemente vinculadas. Johnny es configurado como una conciencia que busca una forma de trascendencia a través de la música, aspiración que lo conduce simultáneamente a la exaltación creadora y al desgaste existencial. La genialidad no se presenta aquí como atributo romántico, sino como una condición que desestabiliza la vida cotidiana y tensiona los límites del sujeto.

La relación entre Bruno y Johnny adquiere así un carácter simbólico. El escritor intenta fijar en palabras una experiencia que, por su naturaleza musical y temporal, resiste la estabilización conceptual. En esta tensión entre música y escritura, entre vivencia e interpretación, el relato interroga la responsabilidad del artista, los alcances de la representación y el costo humano de una búsqueda estética que no admite conciliaciones.

2.5.6 Personajes

La obra presenta varios personajes principales, cada uno con características distintivas. A continuación se describen brevemente a los personajes principales de la obra:

Johnny Carter: Es un músico de Jazz brillante y atormentado. Johnny es saxofonista y compositor, considerado un genio del Jazz. Es apasionado y obsesivo con su música, buscando constantemente superarse a sí mismo. Johnny lucha con sus adicciones y problemas personales, lo que lo lleva a momentos de autodestrucción. Su personaje encarna la creatividad artística y los conflictos internos de un genio atormentado.

Bruno: Es el narrador de la historia y también un escritor. Bruno está fascinado por la música de Johnny y se convierte en su biógrafo no oficial. A través de su relación con Johnny, Bruno

reflexiona sobre la naturaleza de la creatividad y la importancia del arte en la vida. Bruno se debate entre su admiración por Johnny y la comprensión de los problemas que enfrenta.

Dédée: Es la novia de Johnny una figura enigmática y sensual. Su relación con Johnny es tumultuosa y marcada por altibajos emocionales. Dédée se preocupa profundamente por Johnny, pero también se enfrenta a sus propios desafíos y dilemas personales.

La Marquesa: es un personaje secundario que desempeña un papel significativo en la historia. Aunque su presencia es breve, su intervención tiene un impacto crucial en la trama. La Marquesa es una mujer adinerada y aristocrática que tiene un encuentro con Johnny Carter en una fiesta. El papel de la Marquesa es el de una facilitadora y un catalizador en la historia. Es a través de su conexión con la Marquesa que Johnny obtiene un concierto en Europa, lo que representa una oportunidad única para él y su carrera musical. La Marquesa, intrigada por el talento y la personalidad de Johnny, se convierte en su patrocinadora y lo invita a su casa, donde se encuentra con otros músicos y personas influyentes.

2.5.7 Acontecimientos

En la obra se presentan varios sucesos que contribuyen a la lógica narrativa de la historia, tales como el hecho de que Bruno está escribiendo la biografía de Johnny; esto es el detonador de la historia ya que, como biógrafo, es también el narrador. Escribir una biografía sobre el músico marca el comienzo de su relación y permite al lector explorar la vida, la forma de pensar, y la música de Johnny.

Bruno acompaña a Johnny durante varias sesiones de grabación en las que el saxofonista intenta capturar la esencia de su música. Estas sesiones son momentos de intensa creatividad y también de conflicto interno para Johnny, ya que busca alcanzar la perfección en su interpretación. Los presentes en las sesiones, Bruno incluido, parecen estar siempre sorprendidos y por demás satisfechos con el virtuosismo técnico y sublime de Johnny, sin embargo, el saxofonista siempre queda insatisfecho por algo; en estas sesiones los lectores descubren uno de los principales motivos de la historia, la búsqueda de la perfección, la sublimación del espíritu a través de una ejecución musical magistral. Esta obsesión por la perfección aparece a lo largo de la obra, se hace referencia a la búsqueda de Johnny por

alcanzar – perseguir - un estado de perfección y trascendencia en su música. Esta obsesión lo lleva a momentos de intensa inspiración, pero también a una lucha interna y a una espiral autodestructiva. En la necesidad de alcanzar la trascendencia y la identidad Johnny se embarca en una búsqueda personal por encontrar su identidad y su lugar en el mundo a través de su música, en un París laberíntico repleto de calles, espacios, personajes y psiques. Esta búsqueda lo lleva a enfrentarse a sus propios demonios y a cuestionar su relación con la sociedad y el arte.

Johnny parece ser un tipo con suerte, es invitado a una fiesta en la casa de la Marquesa, una mujer adinerada y aristocrática que se convierte en su mecenas. Durante la fiesta, Johnny y la Marquesa entablan una conversación que resulta en una oportunidad para Johnny de tocar en Europa. Este encuentro marca un punto de inflexión en la historia y presenta una posibilidad de éxito y reconocimiento para Johnny. Es el hecho definitivo que hace que la historia del relato suceda en París.

“Bruno, si un día lo pudieras escribir... No, por mí, entiendes a mí qué me importa. Pero debe ser hermoso, yo siento que debe ser hermoso. 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 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 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, entre las primeras palabras y las últimas hay cincuenta y dos pisos. Yo me di cuenta cuando empecé a tocar. Entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo, si te lo puedo decir así. No creas que me olvidaba de la hipoteca o de la religión. Solamente que en estos momentos la hipoteca y la religión eran como el traje que uno tiene puesto; yo sé que el traje está en el ropero, pero a mí no vas a decirme que en este momento ese traje existe. El traje existe cuando me lo pongo, y la hipoteca y la religión existían cuando terminaba de tocar y la vieja entraba con el pelo colgándole en mechones y se quejaba de que yo le rompía las orejas con esa música del diablo.” (Cortázar. 2009. pp.20-21)

Estos acontecimientos no funcionan únicamente como episodios narrativos, sino como núcleos estructurales que articulan el conflicto estético y existencial del relato. A través de ellos se configura una reflexión sobre la condición del artista, entendida como una tensión permanente entre aspiración a la perfección y desgaste interior, entre impulso creador y autodestrucción. Cada evento contribuye a delinear la búsqueda de identidad y trascendencia que define a Johnny, mostrando cómo la genialidad, lejos de constituir un atributo armónico,

se manifiesta como una fuerza que fractura la estabilidad del sujeto y redefine su relación con el tiempo, con los otros y consigo mismo.

2.5.8 Conflictos

En *El Perseguidor*, la configuración de los acontecimientos narrativos se articula en torno a una serie de tensiones que estructuran tanto la trama como su problemática estética. Entre ellas destaca la oposición entre impulso creador y autodestrucción, que atraviesa la figura de Johnny Carter y organiza el núcleo dramático del relato. La potencia de su talento musical no aparece como fuerza armónica, sino como una energía desestabilizadora que convive con la fragilidad psíquica y los excesos que marcan su vida. Esta tensión no se presenta como conflicto circunstancial, sino como condición constitutiva del artista, la misma intensidad que posibilita la creación es la que amenaza con consumir al sujeto. De este modo, la genialidad deja de ser atributo idealizado para convertirse en un campo de fricción permanente entre aspiración estética y desgaste existencial.

El conflicto entre la búsqueda de la perfección y la realidad humana se describe con la obsesión de Johnny con alcanzar un estado de perfección y trascendencia en su música. Esta búsqueda incansable choca con las limitaciones y la imperfección de la existencia humana. Johnny se debate entre su deseo de perfección y la aceptación de su propia humanidad.

Otro conflicto fundamental ocurre entre la pasión artística y las exigencias de la vida cotidiana. Johnny y otros personajes en la historia enfrentan el desafío de equilibrar su dedicación a la música con las responsabilidades y demandas de la vida diaria. El arte y la pasión creativa chocan con las expectativas sociales, las relaciones personales y las obligaciones prácticas. El conflicto entre los ideales artísticos y las presiones comerciales se hace también presente. La industria de la música y las expectativas del público también plantean un conflicto en la obra. Johnny se enfrenta a la tensión entre mantener su integridad artística y adaptarse a las demandas comerciales de la industria musical. La búsqueda de reconocimiento y éxito se contrapone a la pureza del arte.

“En cambio, la diferencia de Johnny es secreta, irritante, por lo misteriosa, porque no tiene ninguna explicación. Johnny no es un genio, no ha descubierto nada, hace Jazz como varios miles de negros y de blancos, y aunque lo hace mejor que todos ellos, hay

que reconocer que eso depende un poco de los gustos del público, de las modas, del tiempo, en suma. Panassié, por ejemplo, encuentra que Johnny es francamente malo, y aunque nosotros creemos que el francamente malo es Panassié, de todas maneras hay materia abierta a la polémica. Todo esto prueba que Johnny no es nada del otro mundo, pero apenas lo pienso, me pregunto si precisamente no hay en Johnny algo del otro mundo (que él es el primero en desconocer.) Probablemente se reiría si se lo dijeran. Yo sé bastante bien lo que piensa, lo que vive de estas cosas. Digo: lo que vive de estas cosas, porque Johnny... Pero no voy a eso, lo que quería explicarme a mí mismo es que la distancia que va de Johnny a nosotros no tiene explicación, no se funda en diferencias explicables. Y me parece que él es el primero en pagar las consecuencias de eso, que lo afecta tanto como a nosotros. Dan ganas de decir enseguida que Johnny es como un ángel entre los hombres, hasta que una elemental honradez, obliga a tragarse la frase, a darla bonitamente vuelta, y a reconocer que quizá lo que pasa es que Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las realidades 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. Sobre todo mi prestigio.” (Cortázar, p. 57)

En conjunto, estas tensiones no sólo dinamizan la progresión narrativa, sino que configuran el entramado estético y existencial del relato. Lejos de limitarse a conflictos individuales, articulan una reflexión sobre la experiencia artística como espacio de riesgo, intensidad y fractura. La creatividad aparece inseparable de la vulnerabilidad, la autenticidad se construye en medio de la inestabilidad y la búsqueda de sentido se convierte en una confrontación permanente con los propios límites. A través de esta red conflictiva, Cortázar no ofrece una resolución, sino que expone la condición del artista como territorio de tensión constante, donde la aspiración a la trascendencia convive con la posibilidad del derrumbe.

2.5.9 Solución de conflictos

Los conflictos planteados no se resuelven de manera definitiva o convencional. La obra se caracteriza por su ambigüedad y su capacidad para capturar la complejidad de la condición humana y los desafíos de la vida artística. En lugar de ofrecer soluciones claras, Cortázar invita al lector a reflexionar sobre los conflictos y a contemplar las posibles vías de resolución. Algunos personajes intentan encontrar respuestas a través de la música y la expresión artística, mientras que otros se debaten entre la aceptación de sus limitaciones y la búsqueda de trascendencia.

La obra sugiere que los conflictos planteados son inherentes a la experiencia humana y a la búsqueda creativa. La genialidad artística a menudo viene acompañada de luchas internas y desafíos personales. La solución a estos conflictos puede ser una cuestión de aceptación, exploración personal y búsqueda de equilibrio. Cortázar deja en manos del lector la interpretación y la búsqueda de significado en relación con los conflictos presentados en la obra. La ambigüedad y la falta de resolución definitiva permiten una mayor participación e interpretación por parte del lector, lo que enriquece la experiencia literaria y las reflexiones sobre los temas abordados.

2.5.10 Puntos de giro

En el cuento hay varios puntos de giro que cambian la dirección y la dinámica de la historia. Estos puntos de inflexión son momentos clave que alteran la trama y afectan a los personajes de manera significativa. Por ejemplo, el encuentro con Bruno y la decisión de escribir la biografía. Este encuentro marca el inicio de una relación entre ambos personajes y establece el tema central de la exploración de la vida y la música de Johnny.

La pérdida del saxofón y el virtuosismo de Johnny al demostrar que, a pesar del instrumento, su calidad musical es más que sorprendente, Johnny hace música para los ángeles sin importar (mucho) el instrumento que toque.

La caída en la autodestrucción y el deterioro de la salud de Johnny es un momento crucial ya que conforme avanza la historia, Johnny Carter se sumerge cada vez más en su autodestrucción. Su adicción al alcohol y las drogas se intensifica, y su salud física y mental se deteriora. Este punto de giro marca un cambio en el desarrollo del personaje y lleva la historia hacia una espiral descendente.

La muerte de Johnny por supuesto que tiene repercusiones. Quizás éste sea el punto de giro más impactante. Su fallecimiento tiene un efecto profundo en los personajes restantes, especialmente en Bruno, quien se enfrenta a la pérdida de su amigo y al impacto de su legado artístico.

“Lo único que me consuela - agregaba deliciosamente Baby - es que murió contento y sin saberlo. Estaba mirando la televisión y de golpe se cayó al suelo. Me dijeron que

fue instantáneo. De donde se deducía que Baby no había estado presente, y así era, porque luego supimos que Johnny vivía en casa de Tica, y que había pasado cinco días con ella, preocupado y abatido, hablando de abandonar el Jazz, irse a vivir a México y trabajar en el campo, (a todos les está por ahí en algún momento de su vida, es casi aburrido), y que Tica lo vigilaba y hacía lo posible por tranquilizarlo y obligarlo a pensar en el futuro (esto lo dijo luego Tica, como si ella o Johnny hubieran tenido jamás la menor edad del futuro.) A mitad de un programa de televisión que le hacía mucha gracia, Johnny, empezó a toser, de golpe, se dobló bruscamente, etcétera. No estoy tan seguro de que la muerte fue instantánea como lo de declaró Tica a la policía tratando de salir del lío descomunal en que le había metido la muerte de Johnny en su departamento, la marihuana que había al alcance de la mano, algunos líos anteriores de la pobre Tica, y los resultados no del todo convincentes de la autopsia. Ya se imagina uno todo lo que un médico podrá encontrar en el hígado y en los pulmones de Johnny. No quiero saber lo que me dolió su muerte, aunque podría contarte otras cosas - agregaba dulcemente esa querida Baby,- pero alguna vez cuando tenga más ánimos te escribiré o te contaré (parece que Roger quiere contratarme para París y Berlín) todo lo que es necesario que sepas, tú que eras el mejor amigo de Johnny. ” (Cortázar, pp.93-94)

Los puntos de giro no constituyen meros cambios circunstanciales dentro de la trama, sino momentos de condensación dramática que reconfiguran la dirección del relato y redefinen la percepción del lector. Cada inflexión introduce una nueva tensión, desplaza el equilibrio previo y reactiva el conflicto central, otorgando al texto un movimiento interno que impide su estabilización. Son estos quiebres los que insuflan vitalidad a la obra, pues interrumpen la continuidad previsible y obligan a reconsiderar el sentido de lo ya narrado. De este modo, los puntos de giro funcionan como pulsaciones estructurales que mantienen viva la narrativa, renovando su intensidad y sosteniendo la experiencia estética en un estado constante de expectativa y transformación.

2.6 Análisis de aspectos macroformales del álbum The Magnificent Charlie Parker

2.6.1 Estructura:

Álbum en formato LP de vinilo de 180 gramos publicado como reedición en el año 2020 que contiene doce piezas musicales, las cuales fueron grabadas como sencillos entre los meses de enero y agosto de 1951 por el estudio de grabación Clef Records. La reedición contiene la ilustración original de la portada elaborada por David Stone Martin así como las notas originales del estudio de grabación en la contraportada.

El prestigiado artista David Stone Martin, famoso por diseñar el arte de varios álbumes clásicos del Jazz plasmó en la portada, al centro, un ave majestuosa tocando un saxofón. El dibujo obedece al apodo que tenía Charlie Parker, “The Bird”. Junto al ave música se ven otras pequeñas aves volando alrededor, todas dirigiendo la mirada hacia el ave música. A los pies del ave música se ve un ave en el piso con las patas hacia arriba, dando la impresión d estar desmayada probablemente por los sonidos espectaculares que salen del saxofón.



2.6.2 Instrumentos:

La obra es tocada en su mayoría por un quinteto, rompiendo de cierta forma con los estándares pertenecientes a géneros precedentes pero aún vigentes, como el swing, que se ejecutaba con una orquesta de decenas de músicos. A continuación se presenta un resumen de los principales instrumentistas de estas obras.

- Saxofón – Charlie Parker
- Trompeta – Miles Davis
- Piano – Walter Bishop
- Bajo - Teddy Kotick
- Batería – Max Roach

- Además de estos instrumentistas, en un par de melodías, la banda se acompaña de un pequeño ensamble que consiste en: cuerdas, Corno francés, clarinete, Flauta, Fagot, bongos, y coros.

2.6.3 Duración

La duración total del álbum es de 37 minutos y 32 segundos. Como se mencionó anteriormente, el álbum tiene 12 melodías que se detallan a continuación, las cuales fueron grabadas en la ciudad de Nueva York entre los meses de enero y agosto de 1951, y las versiones con coros en el mes de mayo de 1953.

Cara A

- Au privave – 2:40 (New York, 1951) Es una pieza estándar de Jazz compuesta por Charlie Parker. Existe una variación de esta pieza titulada “Après Vous” grabada por Max Roach, quien curiosamente es mencionado en el cuento por el mismo Johnny.
- She rote – 3:04 (New York, 1951) Una pieza cuyo título refleja la necesidad del músico de Jazz de repetir muchas veces las mismas figuras con su instrumento como forma de práctica. “Rote” en inglés es una repetición mecánica y habitual.
- KC Blues – 3:24 (New York, 1951) En esta pieza Charlie Parker rinde tributo a su ciudad natal Kansas City. Una blues clásico que Parker adapta al Bebop a la perfección.
- Star eyes – 3:31 (New York, 1951) Esta pieza originalmente se grabó para una película y su versión era en el estilo swing con orquesta. Parker de nuevo hace la adaptación de la original al estilo Bebop. Ha sido grabada por infinidad de músicos famosos tales como Chet Baker y Dexter Gordon entre otros.
- In the still of the night – 3:21 (New York, 1953) Canción compuesta por Cole Porter que Parker utiliza como puente en sus grabaciones para que el oyente no pierda referencia de los estándares clásicos al escuchar la nueva forma de hacer Jazz en el Bebop.

- Old folks – 3:33 (New York, 1953) Es un Viejo estándar de Jazz que data de 1938, compuesto por Willard Robinson y letra de Dedette Lee Hill. La letra relata la historia de un hombre a quien le apodaban “Old folks” quien sirvió en la Guerra civil, de su hábito de fumar una pipa amarilla y de la prospectiva de su muerte. Miles Davis la incorporaría posteriormente a su repertorio.

Cara B

- Blues for Alice – 2:45 (New York, 1951) Otro estándar de Jazz compuesto por Parker en um estilo blues Bebop que se caracteriza por su rapidez en la ejecución, las múltiples voces y las complejas armonías. Está escrita en Fa Mayor e inicia con un acorde de Fa Mayor séptima, muy característico del nuevo Jazz propuesto por Parker.
- Si si – 2:37 (New York, 1951) Otro estándar de Bebop compuesto por Parker que confirma no solo su capacidad como músico ejecutante sino también como compositor.
- Swedish Schnapps – 3:09 (New York, 1951) Esta composición de Parker se volvió tan importante que la usó la casa de grabación para darle nombre a uno de los álbumes recopilatorios más conocidos del saxofonista en su época.
- Back home blues – 2:45 (New York, 1951) Compuesta por Parker en una armonía extraña de Do Mayor atípica de las grabaciones de Jazz. Quizá Parker quería mostrar que todo vale en su nueva propuesta Bebop.
- Lover man – 3:22 (New York, 1951) Se cree que esta pieza compuesta por Jimmy Davis fue dedicada a Billie Holiday. También se cuenta que Cahrlie Parker grabó esta pieza tan intoxicado que en el estudio de grabación alguien lo tuvo que detener junto al micrófono para poder grabar su ejecución.
- Why do I love you – 3:05 (New York, 1951) Charlie Parker escribió la música y letra de esta canción, no se sabe si para su esposa, su hija o su amante.

2.6.4 Género

El álbum es una muestra histórica del género Bebop, del cual se atribuye al mismo Charlie Parker como su creador. El Jazz Bebop es un subgénero del Jazz que se desarrolló a mediados de la década de 1940 en Estados Unidos. Fue un movimiento revolucionario en la historia del Jazz y marcó un cambio significativo en la forma de interpretar y componer música.

El género Bebop se caracteriza principalmente por su ritmo rápido y complejo, con tempos acelerados y líneas melódicas intrincadas. Los músicos de Bebop buscaban una mayor libertad de expresión y técnica, mostrando habilidades virtuosas en sus improvisaciones.

La improvisación es una parte central del Bebop. Los músicos de Bebop buscaron romper con las convenciones del swing y explorar nuevas formas de expresión individual. Las improvisaciones de Bebop presentan líneas melódicas sofisticadas, frases rápidas y complejas, así como el uso de arpeggios y escalas extendidas.

El Bebop introdujo armonías más complejas y disonantes en comparación con el swing tradicional. Los músicos de Bebop utilizaron acordes extendidos, alteraciones y sustituciones armónicas para crear una paleta armónica rica y sofisticada. Esto permitió una mayor variedad y posibilidades para la improvisación.

En el Bebop, el fraseo sincopado y acentuado se convirtió en una característica distintiva. Los músicos de Bebop jugaban con los acentos rítmicos, utilizando notas fuera del tiempo regular para crear tensión y variedad en su interpretación.

Los músicos de Bebop también se alejaron de las estructuras de composición más simples del swing y adoptaron formas más complejas. Utilizaron composiciones originales con arreglos sofisticados, introduciendo cambios armónicos rápidos y progresiones de acordes más intrincadas.

El Bebop se asoció comúnmente con pequeños conjuntos, como el quinteto o el cuarteto, en lugar de las grandes orquestas de swing. Estos grupos más pequeños permitieron una mayor interacción y comunicación entre los músicos, facilitando la improvisación y la experimentación musical.

El Bebop enfatizó la expresión individual y la originalidad de cada músico. Los solistas tenían la libertad de desarrollar su propio estilo y vocabulario musical, dejando espacio para la interpretación personal y la innovación.

El Bebop tuvo un impacto significativo en la evolución del Jazz y sentó las bases para los estilos posteriores, como el hard bop y el cool Jazz. Su enfoque en la virtuosidad, la improvisación elaborada y las armonías complejas marcó un nuevo capítulo en la historia del Jazz.

Hallazgos derivados del análisis de aspectos macroformales de ambas obras.

El análisis estructural comparativo de *El Perseguidor* y la música de Bebop asociada a Charlie Parker permite afirmar que la relación entre ambas obras no se limita a una coincidencia temática o biográfica, sino que se configura como una correspondencia formal profunda en la organización del tiempo, del ritmo y de la experiencia estética. Los hallazgos aquí formulados se desprenden exclusivamente del examen de sus aspectos macroformales y de su funcionamiento estructural.

En primer lugar, ambas obras desarticulan la linealidad temporal tradicional y la sustituyen por una concepción intensiva del tiempo. En el relato, la fragmentación narrativa, los desplazamientos retrospectivos y la conciencia alterada de Johnny producen una temporalidad elástica, subjetiva y discontinua. De manera análoga, el Bebop opera mediante desplazamientos rítmicos, aceleraciones y modulaciones que rompen la regularidad métrica convencional. En ambos casos, el tiempo deja de ser un marco estable y se convierte en materia expresiva, susceptible de tensión, expansión y ruptura.

En segundo término, se constata una correspondencia estructural entre la digresión narrativa y la improvisación Jazzística. Las interrupciones del discurso de Johnny, sus desvíos y variaciones temáticas no funcionan como desorden, sino como procedimientos formales que expanden el campo de significación del relato. Del mismo modo, el solo improvisado en el Bebop se aparta del tema central para explorarlo desde múltiples ángulos antes de retornar o transformarlo. Esta lógica de variación y retorno configura en ambas obras una estructura dinámica, abierta y no clausurada.

Asimismo, el análisis revela que la recurrencia de motivos en el cuento —enunciados, imágenes, obsesiones— opera de manera análoga al leitmotiv musical. La repetición no es simple reiteración, sino reaparición modulada que consolida la cohesión interna del sistema.

Tanto en el texto literario como en la música, la identidad formal se construye mediante la variación constante de un núcleo reconocible, lo que permite sostener la tensión entre unidad y transformación.

En el plano espacial y simbólico, la figura del laberinto y la noción de intersticio identificadas en el relato encuentran un correlato en la estructura improvisatoria del Jazz. El recorrido sin centro fijo, la sensación de extravío y la apertura hacia un umbral que no garantiza resolución constituyen experiencias compartidas. La “urna” de Johnny puede leerse como un punto de acceso a una dimensión temporal otra, así como la improvisación musical funciona como un espacio de tránsito donde las normas armónicas se tensan sin desaparecer completamente. En ambos casos, la obra se sitúa en un límite: entre orden y ruptura, entre sistema y desbordamiento.

Otro hallazgo relevante radica en la configuración del conflicto artístico. La tensión entre impulso creador y autodestrucción no es un simple elemento dramático, sino un principio organizador de la forma. La intensidad que sostiene la creación es la misma que amenaza con consumir al sujeto. Esta condición estructural se manifiesta tanto en la inestabilidad existencial de Johnny como en la exigencia técnica y expresiva del Bebop, cuya complejidad y velocidad implican un riesgo permanente. La obra literaria y la musical comparten así una ética del límite.

Finalmente, se constata que ambas obras demandan una participación activa del receptor. El lector debe adaptarse al ritmo fragmentado y a la aceleración discursiva del relato; el oyente del Bebop debe ajustar su escucha a la complejidad armónica y rítmica de la improvisación. La experiencia estética no es pasiva, sino performativa: exige atención, reconstrucción y sensibilidad rítmica.

En conjunto, estos hallazgos permiten sostener que *El Perseguidor* y la música de Charlie Parker comparten una misma lógica estructural basada en la ruptura de la linealidad, la variación sobre un motivo, la intensificación del tiempo y la exploración de los límites del lenguaje artístico. La relación entre ambas no se reduce a una inspiración temática, sino que se manifiesta en el modo mismo en que organizan su forma y producen sentido. Literatura y Jazz convergen así como sistemas que problematizan el tiempo, tensionan la experiencia y transforman la creación en un acto de riesgo y de búsqueda ontológica.

CAPÍTULO TRES

Modelo de análisis pragmático

A diferencia del capítulo anterior, centrado en los aspectos macroformales y estructurales de ambas obras, el presente apartado desplaza el análisis hacia su dimensión pragmática, es decir, hacia el modo en que el texto literario y la música de Bebop se actualizan en la experiencia de sus destinatarios. Si en el capítulo 2 se examinó cómo tiempo, espacio, conflicto, puntos de giro y organización discursiva establecen correspondencias estructurales entre *El Perseguidor* y el Jazz Bebop de Charlie Parker, ahora se atiende a la manera en que dichas configuraciones formales producen efectos de sentido, generan una determinada velocidad de lectura, desestabilizan las expectativas del receptor y lo sitúan en un espacio de participación activa. Desde este modelo, el análisis pragmático no se limita a considerar la obra como objeto autónomo, sino como acontecimiento estético que se realiza en la interacción entre narrador, personaje y lector —o entre intérprete y oyente—, donde la experiencia de la temporalidad fragmentada, la improvisación y el intersticio adquiere su plena significación.

Mito

Desde una perspectiva teórica, el mito constituye un punto de partida pertinente para el análisis pragmático porque no opera únicamente como relato, sino como estructura de sentido que se actualiza en cada acto de recepción. En la línea de la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss (1987), el mito puede entenderse como una matriz simbólica que organiza oposiciones fundamentales y cuya significación no se agota en una versión particular, sino que se reactiva en cada nueva articulación narrativa. Asimismo, desde la hermenéutica simbólica de Paul Ricoeur (1995), el mito despliega un “excedente de sentido” que sólo se concreta en el proceso interpretativo, es decir, en la interacción entre texto y lector. De este modo, el mito no pertenece exclusivamente al plano estructural de la obra, sino al ámbito de su circulación y resignificación, donde modela horizontes de expectativa y

genera efectos pragmáticos que trascienden la literalidad del discurso y lo inscriben en una dinámica comunicativa más amplia.

En el marco de esta investigación, el mito no se asume como un simple repertorio de relatos tradicionales, sino como una estructura simbólica que organiza imaginarios culturales y modela formas de comprensión histórica y estética. En tanto configuración narrativa de carácter fundacional, el mito opera como matriz de sentido que atraviesa las obras literarias, ya sea mediante reescrituras explícitas, resonancias arquetípicas o desplazamientos simbólicos que inscriben el texto en una tradición cultural más amplia. Su presencia no sólo aporta densidad semántica, sino que sitúa la obra en un campo de fuerzas donde convergen memoria colectiva, imaginarios sociales y configuraciones históricas del sentido.

Desde esta perspectiva, los arquetipos, las figuras y los conflictos míticos no deben entenderse como elementos decorativos o meramente alusivos, sino como núcleos estructurantes que reaparecen bajo formas renovadas en distintos momentos históricos. La literatura reconfigura estas matrices, las tensiona o las subvierte, y en ese gesto revela tanto su filiación con una tradición como su voluntad de distanciamiento crítico. El reconocimiento de estas recurrencias no implica una lectura reductiva, sino la posibilidad de advertir cómo determinados dilemas se actualizan en contextos culturales específicos y adquieren nuevos matices en función de la sensibilidad de cada época.

Asimismo, la dimensión intertextual del mito amplía el horizonte interpretativo de la obra al inscribirla en una red de referencias que trasciende su marco inmediato. La reescritura, la variación o incluso la subversión de un motivo mítico constituyen operaciones significativas que revelan la posición del autor frente a la tradición y frente a su propio presente histórico. En este sentido, el análisis mitológico permite rastrear no sólo continuidades simbólicas, sino también desplazamientos ideológicos y estéticos.

Este enfoque no se restringe al ámbito literario. También en la música, y particularmente en el Jazz, pueden identificarse procesos de mitificación en torno a figuras, trayectorias y gestos creativos que adquieren un valor paradigmático. En el caso de Charlie Parker, la construcción mítica de su figura —el genio incomprendido, el artista al límite, el creador que desborda las formas establecidas— se entrelaza con el contexto sociohistórico del Bebop y con las condiciones culturales de su emergencia. Así, el análisis mitológico, articulado con su

dimensión histórica, permite comprender cómo la obra musical y la biografía del intérprete se inscriben en un imaginario colectivo que excede lo puramente biográfico y se proyecta como símbolo de una experiencia artística radical.

El Mito de Ícaro

El mito de Ícaro es una historia de la mitología griega que cuenta la tragedia de Ícaro, hijo de Dédalo, un arquitecto y artesano muy talentoso. Según la leyenda, Dédalo e Ícaro fueron encarcelados por el rey Minos en el laberinto de Creta, mismo que habían construido previamente para albergar al Minotauro. Desesperado por escapar de su encarcelamiento, Dédalo ideó un plan para construir alas con plumas y cera para él y su hijo. Dédalo advirtió a Ícaro que no volara demasiado alto, ya que el sol derretiría la cera, y que no volara demasiado bajo, ya que el agua salpicada por el mar mojaría las alas y dificultaría el vuelo.

Ícaro, lleno de emoción y juventud, ignoró las advertencias de su padre y, una vez que se pusieron las alas, comenzó a volar. Sintiendo la emoción de volar, Ícaro se dejó llevar por el momento y ascendió cada vez más alto, acercándose peligrosamente al sol. El calor del sol hizo que la cera se derritiera, y las plumas se soltaron de las alas, dejando a Ícaro sin medios para mantenerse en el aire. Sin la capacidad de volar, Ícaro cayó en picada hacia el mar y se ahogó en las aguas del Mar Egeo, que ahora también se conoce como el Mar Icariano.

El mito de Ícaro ha sido leído, en diversas tradiciones interpretativas, como una figuración paradigmática de la tensión entre aspiración y límite. Más que una simple narración ejemplarizante, el relato pone en escena la dialéctica entre impulso ascensional y caída, entre deseo de trascendencia y condición finita. La desobediencia de Ícaro a las advertencias de Dédalo no sólo representa una transgresión filial, sino la encarnación simbólica de la *hybris*, es decir, del exceso que desborda la medida y precipita la destrucción. En este sentido, el vuelo hacia el sol no constituye únicamente un gesto de arrogancia, sino la dramatización de una voluntad de superación que, al desconocer sus propios límites, se convierte en autonegación.

Desde una perspectiva alegórica, el mito articula una reflexión más amplia sobre la ambición, la confianza desmedida y los riesgos inherentes a la búsqueda de elevación —ya sea

espiritual, intelectual o artística—. La figura de Ícaro encarna así el impulso humano hacia el reconocimiento y la sublimación, pero también la fragilidad de toda empresa que desconoce la precariedad de su fundamento. La caída no es simplemente castigo, sino consecuencia estructural del exceso. De este modo, el mito ofrece una matriz simbólica que permite pensar las trayectorias de aquellos sujetos que, en su afán de alcanzar alturas excepcionales, se sitúan en el umbral donde la grandeza y la autodestrucción se vuelven indistinguibles.

Ícaro quería experimentar la emoción de volar y destacarse en el cielo. De manera similar, algunas personas anhelan la fama y la atención del público. La fama puede ser seductora, pero si no se maneja adecuadamente, puede llevar a la pérdida de identidad y a tomar decisiones equivocadas con el fin de mantener o aumentar la atención.

La desobediencia de las instrucciones de Dédalo y la elección de Ícaro de volar demasiado cerca del sol resultaron en su caída trágica. De manera análoga, las personas que buscan la fama a menudo enfrentan desafíos emocionales y psicológicos. La falta de prudencia en la gestión de la fama puede llevar a decisiones perjudiciales para la salud mental y emocional. Algunas personas alcanzan la fama de manera repentina y efímera, solo para perderla rápidamente. Este ciclo puede ser similar al ascenso de Ícaro hacia el sol y su posterior caída.

El cuento *El Perseguidor* explora temas como la creatividad, la búsqueda de la perfección artística y los conflictos internos de un artista. Aunque no parece haber una conexión directa con el mito de Ícaro en términos de trama o personajes, hay algunas similitudes temáticas que podrían explicar por qué estos dos elementos literarios podrían considerarse afines en un análisis más profundo. El mito de Ícaro y el cuento *El Perseguidor* exploran la idea de trascender los límites y alcanzar algo más allá de lo ordinario; incluso podríamos decir que la vida de sus autores, Cortázar y Parker se ve reflejada también en este mito. Ícaro deseaba volar más alto que nunca, mientras que el personaje principal, Johnny Carter, busca la perfección en la ejecución de su música al saxofón. Ambos están obsesionados con superar sus limitaciones y alcanzar algo sublime.

En ambos casos, la búsqueda implacable de la excelencia tiene un costo. Ícaro pagó con su vida al ignorar las advertencias de su padre, mientras que Johnny Carter enfrenta problemas

de salud debido a su estilo de vida autodestructivo y su enfoque obsesivo en su música y la codiciada perfección a pesar del enorme reconocimiento de la gente que le rodea.

Tanto Ícaro como Johnny Carter enfrentan conflictos internos. Ícaro debe decidir entre obedecer las advertencias de su padre o perseguir su deseo de volar alto. Johnny Carter lucha con sus propias inseguridades y la presión de estar a la altura de su reputación como músico. En ambos casos, hay una búsqueda de una forma de expresión personal y única. Ícaro busca la libertad a través del vuelo, mientras que Johnny Carter busca una forma de música que le permita expresarse plenamente más allá de lo tradicional, lejos del suelo y cerca del cielo. Tanto Ícaro como Johnny Carter enfrentan consecuencias negativas debido a su búsqueda desenfrenada de sus objetivos. Ícaro sufre una tragedia personal, mientras que Johnny se encuentra en una espiral autodestructiva.

Si bien las correspondencias temáticas entre el mito de Ícaro y *El Perseguidor* resultan significativas, conviene subrayar la distancia genérica, histórica y discursiva que separa ambas configuraciones narrativas. El primero pertenece al horizonte de la mitología griega antigua; el segundo se inscribe en la narrativa moderna y articula, desde una estética experimental, una exploración de la subjetividad, la crisis del artista y las tensiones de la creación en el siglo XX. No obstante, esta distancia no impide el establecimiento de vínculos interpretativos; por el contrario, los potencia. La lectura comparativa permite advertir cómo determinadas estructuras simbólicas —como la aspiración a la trascendencia, el desbordamiento del límite y la caída— se reconfiguran en contextos históricos diversos, revelando la persistencia de problemáticas universales que adquieren modulaciones específicas según el marco cultural y estético en que se inscriben.

Como ya se mencionó anteriormente, el mito de Ícaro es también relevante en la vida de Charlie Parker por varias razones que pueden analizarse desde una perspectiva simbólica y metafórica. Al igual que Ícaro, Charlie Parker anhelaba la libertad y la trascendencia en su arte. Parker revolucionó el mundo del Jazz al introducir el estilo Bebop, que rompía con las convenciones musicales tradicionales. En este sentido, su música y estilo de interpretación pueden compararse simbólicamente con el vuelo audaz y la búsqueda de nuevas alturas de Ícaro.

Parker fue un innovador en el mundo del Jazz, experimentando con nuevas armonías y ritmos que desafiaban las normas establecidas. Al igual que Ícaro desobedeció las advertencias y arriesgó volar cerca del sol, Parker asumió riesgos artísticos en su búsqueda de nuevos sonidos y formas de expresión musical. Al igual que Ícaro pagó un precio por su desobediencia al volar demasiado alto, Parker enfrentó consecuencias personales debido a su estilo de vida autodestructivo y adicciones. La búsqueda implacable de perfección y trascendencia en el arte a veces puede tener un costo personal, y esto es evidente tanto en el mito de Ícaro como en la vida de Parker.

Tanto Ícaro como Parker dejaron un legado perdurable a pesar de las dificultades que enfrentaron. Ícaro se convirtió en una figura emblemática de la ambición desmedida y las consecuencias de no respetar los límites establecidos, mientras que Parker dejó una huella indeleble en la música Jazz, influyendo en generaciones de músicos posteriores. La historia de Ícaro puede ser vista como una metáfora de la lucha humana por alcanzar lo inalcanzable. Parker también luchó contra obstáculos personales y profesionales, pero su perseverancia y dedicación le permitieron convertirse en una figura icónica en el mundo del Jazz.

El mito de Ícaro también es relevante en la vida de Charlie Parker debido a las similitudes simbólicas y metafóricas entre la búsqueda artística y personal de ambos. Aunque Parker no compartiera la misma historia literal que Ícaro, los temas de ambición, riesgo, trascendencia y las consecuencias de la búsqueda implacable de la excelencia son relevantes en su contexto y pueden proporcionar una lente a través de la cual comprender su vida y legado.

Ahora bien, la relación entre la vida de Julio Cortázar y el mito de Ícaro puede ser interpretada desde varias perspectivas, especialmente considerando la temática de la búsqueda y el desafío de los límites que se encuentra en su obra literaria. Ícaro es conocido por desafiar los límites humanos al volar demasiado cerca del sol con alas de cera, a pesar de las advertencias de su padre, Dédalo. De manera similar, Cortázar fue un escritor que constantemente buscó romper con las convenciones literarias y explorar nuevas formas de narración. Su obra más famosa, *Rayuela*, es un ejemplo de esto, al ofrecer múltiples formas de ser leída y desafiando las estructuras narrativas tradicionales. Al igual que Ícaro, Cortázar estaba dispuesto a arriesgarse en su búsqueda de nuevas alturas literarias.

Ícaro y Dédalo estaban en un exilio impuesto en Creta, lo que los llevó a crear las alas para escapar. Cortázar también experimentó una forma de exilio, aunque autoimpuesto, cuando se trasladó de Argentina a Francia en 1951. Este desplazamiento físico puede verse como un paralelo a la necesidad de Ícaro de escapar y encontrar su propia libertad. Además, este exilio voluntario permitió a Cortázar observar la realidad desde una perspectiva diferente, algo que influyó profundamente en su obra.

El mito de Ícaro termina en tragedia con su caída al mar y muerte. En la vida de Cortázar, se pueden encontrar momentos de lucha y dificultades personales que reflejan la caída de Ícaro. Sin embargo, a diferencia del mito, Cortázar supo utilizar estas experiencias para enriquecer su obra literaria. Sus cuentos y novelas a menudo exploran la fragilidad humana y la lucha contra las fuerzas que nos superan, recordándonos que, como Ícaro, a veces los grandes intentos pueden llevar a caídas, pero también a nuevas formas de comprendernos y reinventarnos.

Tanto Ícaro como Cortázar compartieron un deseo de trascender lo ordinario. Ícaro quería volar como los dioses, y Cortázar buscó crear una literatura que trascendiera los límites de la narrativa convencional. Este impulso creativo es una forma de rebelión contra lo establecido, y en ambos casos, implica un riesgo significativo.

Estas interpretaciones permiten ver cómo la vida y obra de Julio Cortázar y de Charlie Parker pueden ser comparadas con el mito de Ícaro, en términos de su constante búsqueda de libertad, su deseo de trascender y los riesgos inherentes a esta búsqueda.

“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. Y naturalmente, no podían ver los agujeros, y estaban muy seguros de sí mismos, convencidísimos de sus recetas, sus jeringas, su maldito psicoanálisis, sus no fume y sus no beba... Ah, el día en que pude mandarme mudar, subirme al tren, mirar por la ventanilla cómo todo se iba para atrás, se hacía pedazos, no sé si has visto cómo el paisaje se va rompiendo cuando lo miras alejarse...” (Cortázar, 2009 p. 51)

En el párrafo anterior podemos ver a un Johnny cuestionando el método científico, poniendo en duda los procedimientos establecidos, y admitiendo que difícilmente, las personas pueden ver otras posibilidades u otras realidades. Éste es un ejemplo claro de esa búsqueda

permanente de la esencia de lo humano, que, según Cortázar, o en este caso Johnny, se encuentra más allá de las normas establecidas. Johnny se mete en ese laberinto buscando una salida diferente a la marcada por su realidad, ese rompimiento del paisaje es un reflejo de la ruptura con los cánones, tanto de Cortázar como de Charlie Parker, al decidirse a crear literatura y música diferente las expresiones hasta entonces tradicionales.

Análisis Socio-histórico

Cortázar nace en Bruselas un 26 de agosto de 1914 y a los cuatro años se muda a Buenos Aires con sus padres. El apellido Cortázar es de origen vasco, lo cual, de cierta manera condiciona un antecedente de algunos recursos verbales de su lenguaje.

Vivió en el seno de una familia de clase media en la zona sureña de Banfield y dos años después de su llegada a Buenos Aires fue abandonado para siempre por su padre. A los nueve años es cuando empieza a incursionar en sus primeros escritos literarios, a pesar del consejo de un médico de la familia quien sugirió mantener a Julio alejado de los libros.

Se puede decir que la infancia de Cortázar fue la de un niño atormentado pero de enamoramiento fácil, como se puede ver en sus poemas del colegio. Cortázar estudió el bachillerato en Buenos Aires y luego realizó estudios de magisterio en donde se recibe como maestro normalista. Posteriormente incursiona en los estudios de profesorado de letras en la universidad en Buenos Aires.

El ambiente de la ciudad de Buenos Aires en aquella época era el de un país con una mezcla de ideas y de razas con una geografía en donde el espíritu y la soledad están inmersos en la búsqueda de lo esencial de la condición de argentino.

El tango, tal como la pobreza, son fuente de inspiración en el lenguaje cotidiano de los versos populares en donde se ve a una Argentina que sabía de la entrega sin resentimiento y del fracaso sin frustración.

Los antecedentes inmediatos de Cortázar como figura literaria se ubican en la que se conocería como la generación intermedia, con la que se siente fuertemente vinculado. Jorge Luis Borges y Roberto Arlt, así como Édgar Allan Poe, son quienes influyen con mayor

fuerza en el espíritu creativo de Cortázar. Su oficio como traductor y su desempeño con la obra de Edgar Allan Poe lo llevó a vincularse profesionalmente como traductor de la Unesco.

Cortázar se desempeñó como maestro escuela primaria y también fue profesor de enseñanza de literatura francesa. Tenía un gusto particular por la tristeza agónica del blues y lo que este significa como expresión de un mundo marginado en la civilización desarrollada dentro de los países avanzados.

En 1951 Cortázar se muda a París en donde encuentra una fascinante alternativa dentro de un ambiente complejo y conflictivo, producto de la vida intelectual y artística que le permite confrontar sus ideales y conocer la realidad de los países subdesarrollados. Cortázar asume un compromiso histórico en donde se ve como escritor que resalta la violencia desatada de los países marginados.

En París, Cortázar es testigo de la liberación del pueblo argentino y de la revolución cubana y lo que esa significó para Latinoamérica; también mantuvo contacto con los escritores españoles exiliados en Argentina. Su literatura se vio confrontada por esta dualidad de una imaginación fantástica y un lenguaje apegado a los hechos cotidianos; para Cortázar el problema del intelectual radica en la lucha por la paz y la justicia social. Cortázar asume el socialismo y la revolución cubana como el camino de salvación para la humanidad, pero en el que también confluye el conflicto del escritor con su trabajo y del poeta con el mundo. A pesar de su posicionamiento político radical, Cortázar reconoce en su naturaleza la incapacidad para la acción política.

El escritor no siempre puede llegar a escribir lo que él más quiere, porque hay otras razones más poderosas que lo impulsan a concretar un sentimiento y el modo como piensa. Algo así como decir que nadie puede determinar definitivamente donde empieza la literatura y cuando el hombre.

Cortázar manifiesta una constante preocupación por asaltar la realidad en sus aspectos desconocidos o negados, verificar en la realidad de lo puramente humano. Su propósito siempre fue el planteamiento de problemas metafísicos y la indagación de lo que el hombre es en todos los terrenos, así como lo que quiere ser.

Su primer libro titulado *Presencia* fue una colección de sonetos publicado en 1940 bajo el seudónimo Julio Denis y en el cual, desde el principio, Cortázar refleja su preocupación esteticista formal. A partir de esta obra la literatura de Cortázar parece moverse en una suerte de ahondamiento centrípeto en temas obsesivos, con motivos recurrentes como lo monstruoso visto en la incómoda presencia dentro de nosotros mismos, o el laberinto como una idea que simboliza la dificultad que el hombre encuentra en su inagotable búsqueda del centro. Para Cortázar el lenguaje actúa como un instrumento desde el que se gesta la búsqueda del hombre. Lo monstruoso está instalado en nuestra parte más íntima por eso Cortázar pretende introducir imágenes y situaciones absurdas dentro de un mundo aparentemente real.

Esta propuesta de Cortázar de enfrentamiento con los monstruos que se alojan en lo racional se presenta como la posibilidad de rescatar esa zona en donde se anulan las contradicciones entre razón instinto y desde donde emerge el verdadero camino del conocimiento de lo real, así Cortázar introduce el concepto de intersticios, que no son otra cosa que nuestra capacidad intuitiva de encontrar un más allá o un otro lado que no es aparente desde la codificación de la sociedad moderna y desde sus leyes.

Otro concepto importante de Cortázar es el absurdo que ingresa como una multiplicación de la realidad en donde el juego de la imaginación en libertad superpone a la realidad pragmática mediante unos seres suprarreales, los cronopios que son la corporización de esquemas mentales elaborados a partir de la observación del hombre en relación con el medio. Estos seres absurdos se niegan a someterse a una lógica basada en la razón, se niegan a ser una pieza más del mecanismo tenaz de los días, se revelan frente a todo lo que implique rutina y repetición y se instalan en la zona de lo maravilloso de lo extraordinario y lo fantástico.

En sus obras, Cortázar se empeña en la búsqueda del centro en un intento por anular el fragmentarismo racionalista que reduce la realidad a categorías de logos. Cortázar aspira a la suplantación del sistema racional positivista cuyo exponente más refinado es el capitalismo, ataca la hipocresía de la sociedad occidental y señala claramente las máscaras al hombre en este proceso de gradual deshumanización y endiosamiento de la costumbre.

Como ya se ha presentado anteriormente, Charlie Parker, conocido también como "Bird," fue un saxofonista y compositor estadounidense, considerado uno de los músicos más influyentes

en la historia del Jazz. Nació el 29 de agosto de 1920 en Kansas City, Kansas, y creció en Kansas City, Missouri, un entorno rico en la tradición del Jazz pero también cuna de esclavos de raza negra.

Empezó a tocar el saxofón alto a una edad temprana y se mudó a Nueva York a principios de la década de 1940, donde se unió a la escena del Jazz. Parker fue un pionero del Bebop, un estilo de Jazz caracterizado por tempos rápidos, improvisaciones complejas y armonías avanzadas. Junto con Dizzy Gillespie y otros músicos, revolucionó el Jazz a partir de la década de 1940. Trabajó con músicos legendarios como Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Bud Powell y Max Roach, entre otros. Estas colaboraciones ayudaron a definir el sonido del Bebop.

A lo largo de su vida, Parker luchó con la adicción a las drogas y al alcohol, lo que afectó su carrera y su salud. Charlie Parker murió el 12 de marzo de 1955 a la edad de 34 años en Nueva York. A pesar de su corta vida, su impacto en el Jazz y la música en general fue profundo y duradero. Parker es recordado como un genio musical cuyo virtuosismo y creatividad cambiaron el curso del Jazz. Su influencia continúa siendo evidente en músicos de Jazz contemporáneos y en la música popular en general.

Charlie Parker fue apodado "Bird," que es una abreviatura de "Yardbird." Hay varias historias sobre cómo adquirió este apodo, pero la más comúnmente aceptada es la siguiente: Durante una gira, el automóvil en el que viajaba Parker atropelló accidentalmente a un pollo (en inglés, "yardbird") en la carretera. Parker insistió en recoger el pollo y más tarde lo cocinó y se lo comió. Sus compañeros de banda comenzaron a llamarlo "Yardbird," que eventualmente se acortó a "Bird."

El apodo "Bird" también se relaciona con su estilo de tocar el saxofón, que era rápido y libre, evocando la imagen de un pájaro en vuelo. Este apodo se convirtió en un símbolo de su legado y su contribución al Jazz.

El examen sociohistórico de las trayectorias de Julio Cortázar y Charlie Parker no responde a una curiosidad biográfica, sino a una necesidad metodológica dentro del presente estudio. La reconstrucción de sus contextos vitales y culturales permite comprender cómo determinadas experiencias —la marginalidad, la experimentación estética, la tensión entre

reconocimiento y crisis personal— se sedimentan en la configuración de sus obras y contribuyen a la construcción de una figura autoral que trasciende el texto. En el marco del análisis pragmático, esta dimensión resulta fundamental, pues la recepción de *El Perseguidor* y del *Bebop* no se produce en un vacío, sino en diálogo con la mitificación de sus creadores y con las condiciones históricas de su producción. La biografía, en este sentido, opera como horizonte interpretativo que incide en los efectos de sentido, modela expectativas y activa procesos de identificación que forman parte constitutiva del acontecimiento estético.

Análisis temático

Según Guillén (2005, p. 230), lo que se denominó, tematicología, solía congregar o compendiar los diversos tratamientos de un mismo asunto o de una misma figura, considerados, globalmente. Las investigaciones en tematicología no se oponen a las genológicas o morfológicas, por el contrario, se llevan a cabo en vinculación con las mismas. Para Guillén (2005) el análisis temático se desplaza desde la forma hacia el tema, tal como se está llevando a cabo este estudio, y es el crítico quien elige, extrae, o cita los temas, los cuales, más que entidades discretas son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector.

En otras palabras, el tema es aquello que le ayuda al escritor a encararse con la experiencia, con lo vivido, marcando una frontera entre la vida y la literatura, y llevando al escritor al terreno de la obra de arte. El elemento temático desempeña así una función utilitaria, la de propiciar una escritura y una lectura literarias. El tema es un elemento que estructura sensiblemente la obra. El tema, en la acepción amplia de la palabra, congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura, con el mundo, consigo mismo. Es una parte del mundo que pasa a existir en el plano literario.

Guillén (2005, p. 236) dice que Prager divide los temas en cinco grupos: la representación literaria de fenómenos naturales, las condiciones fundamentales del existir humano o problemas de conducta, los motivos recurrentes de la literatura y el folklore, las situaciones recurrentes como el conflicto del hijo, con el padre, los tipos sociales o profesionales y morales como el Caballero, el criminal o el viajero y por último los personajes derivados de

la mitología o las leyendas. Evidentemente, las obras literarias no se centran en un solo tema, sino que tocan varios y puede darse el caso de que más de uno sean considerados los temas primordiales.

Justamente, lo más complicado en el campo de la tematología, es distinguir entre los elementos triviales y los valiosos, entre los superficiales y los profundos. Sería absurdo pensar que en una novela moderna, repleta de objetos y gestos, algunos de los cuales no sirven sino para adelantar la acción o hacer la materialmente comprensible, todos los pormenores son igualmente significativos. Elizabeth Frenzel en Guillén (2005, p.273) diferencia entre un tema primario que es como el material reunido o utilizado por el autor y el motivo principal o situación significativa, elaborada por él.

En una obra musical, un tema es una idea musical principal que se repite y se desarrolla a lo largo de la composición. Este tema puede ser una melodía, un motivo rítmico o una secuencia armónica que sirve como base estructural de la obra. Los compositores utilizan el tema para crear variaciones, contrastes y cohesión dentro de la pieza. Un buen ejemplo de esto es el tema principal de una sinfonía o de una ópera, que suele ser fácilmente reconocible y memorable para el oyente. Sin embargo, en las obras de Jazz contemporáneo, puede ser difícil para un oyente identificar los patrones armónicos y melódicos que representan el tema debido a las variaciones y multiplicidad de posibles ejecuciones que la obra puede tener. En la partitura, el tema está objetivamente enunciado mediante la armonía y el compás, pero los motivos que se repiten durante la ejecución son responsabilidad del oyente.

Los temas principales que se abordan en el cuento *El Perseguidor* incluyen, entre otros, la búsqueda de la trascendencia y el sentido de la vida. El protagonista, Johnny Carter, está constantemente buscando un significado más profundo en su vida y en su música, cuestionando la realidad y su existencia. Otro tema recurrente es la trascendencia del tiempo. Johnny tiene una percepción del tiempo diferente a la convencional, lo que refleja las ideas sobre el tiempo no lineal y subjetivo. El tema de la genialidad y la locura se explora en el cuento estableciendo una delgada línea entre la genialidad artística y la locura, mostrando cómo Johnny, a pesar de su talento extraordinario, lucha con problemas mentales y adicciones. También está presente el tema de la alienación y la incompreensión. Johnny se siente aislado y malinterpretado por los demás, incluyendo a su biógrafo, Bruno, quien narra

la historia. Este tema aborda la soledad del artista y su desconexión con el mundo que lo rodea. Y quizás uno de los temas más importantes es la relación entre el arte y la vida. El cuento explora cómo la vida de Johnny se refleja en su música y cómo su arte es una extensión de su existencia y sus experiencias. Todos estos temas se entrelazan para ofrecer una profunda reflexión sobre la condición humana y el papel del artista en la sociedad.

“En Johnny no hay la menor grandeza, lo he sabido desde que le conocí, desde que empecé a admirarlo. Ya hace rato que esto no me sorprende, aunque al principio me resultara desconcertante esa falta de grandeza, quizá porque es una dimensión que uno no está dispuesto a aplicar al primero que llega, y sobre todo a los Jazzmen. No sé por qué creí en un momento que en Johnny había una grandeza que él desmiente de día en día o que nosotros desmentimos, y en realidad no es lo mismo porque seamos honrados, en Johnny, hay como el fantasma de otro Johnny que pudo ser, y ese otro Johnny está lleno de grandeza; al fantasma se le nota como la falta de esa dimensión, que sin embargo negativamente, evoca y contiene. Esto lo digo porque las tentativas que ha hecho Johnny para cambiar de vida, desde su aborto de suicidio hasta la marihuana, son las que cabía esperar de alguien tan sin grandeza como él. Creo que lo admiro todavía más por eso porque es realmente el chimpancé que quiere aprender a leer, un pobre tipo que se da con la cara contra las paredes, y no se convence, y vuelve a empezar.

Ah, pero si un día el chimpancé se pone a leer, qué quiebra en masa, qué desparramo, qué sálvese el que pueda, yo el primero. Es terrible que un hombre sin grandeza alguna se tire de esa manera contra la pared. Nos denuncia a todos con el choque de sus huesos, nos hace trizas con la primera frase de su música. (Los mártires, los héroes, de acuerdo: uno está seguro con ellos. ¡Pero Johnny!” (Cortázar, 2009. p. 64)

En este pasaje podemos leer cómo a los ojos de Bruno, el artista tiene una doble vida, la primera en su condición humana, mortal, enfermiza, susceptible al entorno, y la otra, una versión etérea, trascendental, llena de grandeza, sin imperfecciones, pero que, para alcanzar ese estatus requiere aprender a leer, una bellísima metáfora de la búsqueda de lo sublime, que se le da fácilmente a Johnny al tocar, pero le es imposible de alcanzar de forma humana, incluso utilizando sustancias como la marihuana o el alcohol. Johnny se hace consciente con su música y es a través de ella que quiere denunciar lo que está mal en su vida, sin embargo, las palabras de Johnny a través de la música parecen incomprensibles para Bruno y los demás.

En lo que respecta al análisis temático en el Jazz Bebop que tocaba Charlie Parker, éste tiene como principales características temáticas la estructura rápida y compleja. En las doce piezas que comprenden el álbum *The Magnificent Charlie Parker* podemos encontrar temas con tempos rápidos y estructuras complejas. Las melodías son a menudo angulares y difíciles de tocar. Cuenta con improvisaciones muy extensas y que son centrales en el Bebop. Los músicos suelen tocar solos largos y elaborados, explorando las progresiones de acordes de manera creativa. El Bebop utiliza armonías sofisticadas mediante acordes extendidos y alterados, y progresiones de acordes más sofisticadas que las encontradas en estilos de Jazz anteriores como el swing. Los ritmos en el Bebop son más intrincados y variados, con una fuerte presencia de síncopas y frases rítmicas irregulares, y las melodías a menudo incluyen muchas notas ornamentales y pasan rápidamente de una nota a otra, lo que requiere una gran destreza técnica por parte de los músicos.

En síntesis, el análisis temático cruzado permite advertir que las convergencias entre *El Perseguidor* y el Bebop no se reducen a coincidencias argumentales, sino que configuran una constelación de núcleos problemáticos —la búsqueda de trascendencia, la experiencia del límite, la genialidad y la autodestrucción, la tensión entre reconocimiento y marginalidad— que operan como ejes de sentido en ambas manifestaciones. Estos temas no sólo estructuran las obras en el plano interno, sino que inciden directamente en su dimensión pragmática, pues orientan la interpretación, movilizan expectativas y activan procesos de identificación en el receptor. En consecuencia, el cruce temático no constituye un ejercicio meramente comparativo, sino una vía para comprender cómo literatura y música generan efectos análogos en la experiencia del lector y del oyente, produciendo un acontecimiento estético que se actualiza en la interacción entre obra, contexto y destinatario.

Motivos literarios

En literatura, los motivos son elementos, temas, o ideas recurrentes que aparecen a lo largo de una obra o en varias obras de un autor. Estos motivos pueden ser objetos, conceptos, situaciones o símbolos que tienen un significado particular y que ayudan a desarrollar la

trama, los personajes, y los temas principales de la narrativa. Los motivos ayudan a enfatizar y explorar los temas centrales de una obra; crean cohesión ya que proporcionan una conexión interna entre diferentes partes de la obra, creando una sensación de unidad y coherencia; también ayudan a desarrollar personajes debido a que ofrecen una mayor comprensión de sus características a lo largo de la historia; por supuesto que también contribuyen al tono y al ambiente general de la obra.

“El tema y el motivo se superponen. El lector percibe los dos. Conviene observar la función del tema al interior de una comunicación en que confluyen una pluralidad de valores. El motivo lo hace objetivamente posible. El argumento lo invita a su composición. El tema es la actitud personal y subjetiva del escritor ante lo que la vida y la literatura le proponen. El tema pertenece a su ser. Los motivos se dan, se hallan o se inventan y sin ellos es difícil acceder al drama o a la novela. El tema es el destino intelectual del escritor”. Guillén (2005. p. 275)

La diferencia entre motivos y temas en la literatura es sutil pero importante. Ambos términos se relacionan con los elementos recurrentes en una obra literaria, pero tienen funciones y características distintas. Los motivos son elementos recurrentes, como imágenes, frases, objetos, situaciones o símbolos que aparecen repetidamente a lo largo de una obra literaria. Sirven para desarrollar y reforzar los temas de la obra, crear cohesión y profundizar en la caracterización de personajes y el desarrollo de la trama.

Los temas son las ideas centrales, los conceptos o las preocupaciones universales que una obra literaria explora. Representan los mensajes o las reflexiones más profundas que el autor quiere transmitir. Constituyen el núcleo del contenido de la obra, proporcionando una dirección y un propósito a la narrativa y a los personajes.

Parece que la tarea más ardua en el campo de la tematología, es distinguir entre los elementos triviales y los valiosos, tal como lo sugiere Guillén (2005), entre los superficiales y los profundos. El complejo temático de una obra literaria se compone de una variedad de elementos, entre los cuales existen relaciones o distancias, más bien verticales, espaciales, que van de lo más visible a lo más profundo. Todo sucede, como si los elementos temáticos se superpusieran. (Guillén, 2005. p.272.)

Se podría decir entonces que, las diferencias clave entre estos dos conceptos radican en su nivel de abstracción, los temas son más abstractos y conceptuales, mientras que los motivos son más concretos y específicos. También en el rol que juegan en la obra literaria, los temas

representan el mensaje o la idea principal de la obra, mientras que los motivos son herramientas que los autores usan para desarrollar y enfatizar esos temas; y, por supuesto en la frecuencia de ocurrencia, los motivos aparecen de manera recurrente y tangible en la obra, mientras que los temas pueden ser más sutiles y se manifiestan a través de la narrativa y los personajes en su totalidad.

En *El Perseguidor*, tanto los temas como los motivos juegan roles importantes en la narrativa y la construcción de los personajes. El protagonista, Johnny Carter, está constantemente buscando una verdad más allá de la realidad perceptible. Su obsesión por entender el tiempo y la existencia refleja una búsqueda metafísica y filosófica. La obra explora la búsqueda del significado de la existencia y la identidad personal a través del personaje de Johnny.

“Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo, por culpa de los relojes, de esa manía, de minutos y de pasado mañana...”
(Cortázar, 2009. p.27)

Como se puede leer a lo largo de todo el cuento, Johnny tiene una percepción del tiempo que difiere de la de los demás personajes. Su obsesión por el tiempo y su intento de comprenderlo y dominarlo son temas centrales. El tiempo está directamente relacionado con la percepción de la realidad. Johnny tiene una percepción de la realidad distinta a la convencional, lo que se refleja en su música y en su vida.

“Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de ésa, y también por el del metro y el de mi reloj, malditos sean. Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh, Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? Te juro que ese día no había fumado ni un pedacito, ni una hojita, ... y después me ha vuelto a suceder, ahora me empieza a suceder en todas partes. Pero sólo en el metro me puedo dar cuenta porque viajar en el metro es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando...” (Cortázar, 2009. pp. 26 27)

La locura y la genialidad son este gran contraste de temas opuestos en la obra. Johnny es retratado como un genio del Jazz, pero también como alguien que lucha con problemas

mentales y adicciones, cuya salud es deplorable pero secundaria ante su virtuosismo. Johnny se siente mal pero no parece importarle, él busca otra salida, una que se encuentra fuera del mundo terrenal, en el universo de su pensamiento, de su sentir, que solo él ubica en la música, pero que todos perciben cuando lo escuchan tocar el saxofón. Las experiencias alucinatorias de Johnny sirven como motivo para ilustrar su desconexión de la realidad y su percepción única del mundo

“Nadie se atreve ya prestarle un instrumento a Johnny, porque lo pierde o acaba con él enseguida. Ha perdido el saxo de Luis Rolling en Bordeaux, ha roto en tres pedazos, pisoteándolo y golpeándolo, el saxo que Dédée había comprado cuando lo contrataron para una gira por Inglaterra. Nadie sabe ya cuántos instrumentos lleva perdidos, empeñados o rotos. Y en todos ellos tocaba como yo creo que solamente un Dios puede tocar un saxo alto, suponiendo que hayan renunciado a las liras y a las flautas”. (Cortázar, p.12)

La alienación y el aislamiento del genio es también parte crucial de la temática de la obra. A pesar de estar rodeado de personas, Johnny se siente profundamente aislado. Su incompreensión y sus experiencias lo separan de los demás. Quizá por eso es que busca refugio en las adicciones, en el alcohol, en la marihuana, en todo lo que lo distraiga de este mundo que él no entiende, al que él no pertenece.

“Ha pasado una mano por el aire, tocándolo por todos lados, dejándolo como marcado por su paso. Sonríe. Tengo la sensación de qué está solo, completamente solo. Me siento como hueco a su lado. Si a Johnny se le ocurriera pasar su mano a través de mí me cortaría como manteca, como humo. A lo mejor es por eso que a veces me roza la cara con los dedos, cautelosamente”. (Cortázar, p.54)

La dualidad entre el arte y la vida es un tema recurrente en la obra. La relación entre la vida de Johnny y su arte plantea preguntas sobre cómo el arte refleja y distorsiona la realidad, y cómo los artistas viven en un mundo aparte. Se explora cómo el arte puede consumir al artista y cómo la vida del artista influye en su obra creativa. Cortázar presenta a Johnny en una dualidad permanente, el Johnny de éste mundo que es un ser deplorable, enfermo, autodestructivo, nocivo, irritable, terco, egoísta y desconectado de su realidad. Sin embargo, hay otro Johnny, el artista, el genio, el incomprendido, el que te transporta a sensaciones indescriptibles, a lo sublime, pero que solo se presenta ante nosotros con un saxofón por delante.

“Johnny no se mueve en un mundo de abstracciones como nosotros; por eso su música, esa admirable música que he escuchado esta noche, no tiene nada de abstracta. Pero

sólo él puede hacer el recuento de lo que cosechado mientras tocaba, y probablemente ya estará en otra cosa, perdiéndose en una nueva conjetura o en una nueva sospecha. Sus conquistas son como un sueño, las olvida el despertar. Cuando los aplausos lo traen de vuelta, a él que anda tan lejos viviendo su cuarto de hora de minuto y medio”. (Cortázar, p.44)

El personaje principal se enfrenta a un proceso de autodestrucción a través de sus adicciones y comportamiento errático que lo llevará a la muerte. En la obra, la presencia constante de la muerte y la decadencia son evidentes en la vida de Johnny; su salud deteriorada y su estilo de vida caótico, su pérdida de lucidez, su negación ante la enfermedad, y sus alucinaciones producto de su realidad son ejemplos tangibles del acecho de la muerte como desenlace fatal.

“... cada vez que Johnny sufre, va a la cárcel, quiere matarse, incendia un colchón o corre desnudo por los pasillos de un hotel, está pagando algo por ellos, está muriéndose por ellos. Sin saberlo, y no como los que pronuncian grandes discursos en el patíbulo o escriben libros para denunciar los males de la humanidad o tocan el piano con el aire de quien está lavando los pecados del mundo. Sin saberlo, pobre saxofonista, con todo lo que esta palabra tiene de ridículo, de poca cosa, de uno más entre tantos pobres saxofonistas”. (Cortázar, p.63)

El saxofón representa la conexión de Johnny con su música y su talento, así como su medio de expresión y su escape de la realidad. Es un instrumento punto de fuga para Johnny. Sin el saxofón, Johnny Carter no existe, es como un fantasma que deambula nuestra realidad en planos paralelos; con el saxofón Johnny brilla, es la estrella que ilumina las almas y da vida al entorno parisino. Bruno y la Marquesa son los proveedores de ese instrumento motivo que detona la historia, que hacen del personaje lo que es, ese ser complejo que alcanza su libertad plena mientras ejecuta notas que aparecieran otrora imposibles, que persigue la esencia del ser a través de la búsqueda de la nota azul.

“Este Jazz, desecha todo erotismo fácil, todo wagnerianismo por decirlo así, para situarse en un plano aparentemente desasiado donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura. Pero entonces, dueño de una música que no facilita los orgasmos, ni las nostalgias, de una música que me gustaría poder llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorarse, para morder en la realidad que se le escapa todos los días. Veo ahí la alta paradoja de su estilo, su agresiva eficacia. Incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita, cuyo placer no está en el remate, sino en la reiteración exploradora, en el empleo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder humanidad. Y cuando Johnny se pierde como esta noche, en la creación continua de su música, sé muy bien que no está escapando de nada. Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar, aunque releguemos

cada vez el lugar de la cita; y en cuanto a lo que pueda quedarse atrás, Johnny lo ignora o lo desprecia soberanamente”. (Cortázar, pp. 43-44)

París es la ciudad laberinto, cuyas calles esconden y cobijan al genio, ese genio que se quiere escapar de esa realidad, que busca en el tiempo con sus digresiones y analepsis regresar al pasado que lo espera, que utiliza sus alucinaciones para entender la otra realidad, que viaja en el metro y siente que viaja en el tiempo. La música es el portal intersticial, el saxofón es la puerta abierta al túnel, pero Johnny no sabe cómo atravesar el umbral. Sólo hasta que empieza a tocar sus sentimientos negativos se esfuman. El resultado es una interpretación sublime, que, según los presentes, será inigualable.

“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 qué 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: ésta 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, pp. 49-50)

Los motivos identificados en *El Perseguidor* —el tiempo desarticulado, el saxofón como objeto-símbolo, la alteración perceptiva, la caída progresiva, la ciudad-laberinto y la figura del umbral— no constituyen simples recurrencias ornamentales, sino unidades concretas que estructuran la experiencia narrativa y median entre el plano temático y la recepción. A diferencia de los temas, que operan en un nivel más abstracto, estos motivos se manifiestan de manera reiterada y tangible a lo largo del relato, configurando una red significativa que orienta la interpretación y modela la respuesta del lector. En el marco del análisis pragmático, su relevancia radica en que no sólo organizan el sentido interno de la obra, sino que producen efectos específicos ya que aceleran o fragmentan la lectura, generan desorientación, intensifican la identificación o provocan distancia crítica. De este modo, los motivos funcionan como dispositivos operativos que activan el acontecimiento estético, articulando la dimensión estructural con la experiencia concreta de quien lee y situando la obra en el espacio dinámico de su actualización.

Temas y Motivos en el Jazz Bebop

Como se ha presentado anteriormente, el Jazz Bebop es un estilo de Jazz que se desarrolló en la década de 1940 y que tuvo su auge a fines de los 40s y durante los 50s. Los temas de Bebop suelen tener tempos rápidos y estructuras complejas. Las melodías son a menudo angulares y difíciles de tocar, e incluso, difíciles de identificar para la mayoría de la gente que lo escucha.

La improvisación es central en el Bebop. Los músicos suelen tocar solos largos y elaborados, explorando las progresiones de acordes de manera creativa en lo que pueden parecer diálogos interminables en los que cada instrumento va tomando un turno, y, muchas veces, estos diálogos pueden ser ejecutados entre dos o más instrumentos, lo cual incrementa su complejidad en la ejecución y en su entendimiento.

Las armonías en el Bebop son por demás sofisticadas. El Bebop utiliza acordes extendidos y alterados, y progresiones de acordes más elaboradas que las encontradas comúnmente en estilos de Jazz anteriores como el swing o el big band.

Los ritmos en el Bebop son más intrincados y variados, con una fuerte presencia de síncopas y frases rítmicas irregulares. Para el público resulta un verdadero reto poder identificar cuál de los instrumentos lleva el ritmo y mantiene a los otros bajo una estructura perfectamente armada.

Las melodías en el Bebop a menudo incluyen muchas notas ornamentales y pasan rápidamente de una nota a otra, lo que requiere una gran destreza técnica por parte de los músicos y demanda extrema atención de parte del público.

En el Jazz Bebop, los motivos juegan un papel crucial en la construcción de melodías y solos. Los motivos suelen ser cortos, a menudo consisten en una pequeña secuencia de notas que se repite y se desarrolla a lo largo de una pieza o solo, y se pueden dar en la misma tonalidad o en una tonalidad diferente, en el mismo ritmo o en un diferente, lo cual abona a su complejidad. Los motivos en Bebop son altamente flexibles. Los músicos los transforman rítmicamente (cambiando la duración de las notas) y melódicamente (alterando la altura de las notas) para crear variaciones, además de que suelen ser tocados por los diferentes instrumentos que conforman el ensamble.

Es común que los motivos incluyan notas cromáticas (a lo que se le llama cromatismo, y que no son más que notas que no pertenecen a la escala diatónica del acorde en cuestión), lo que añade complejidad y color a las melodías. Los motivos pueden incluir intervalos inusuales y difíciles, como saltos amplios o intervalos de tritonos, que desafían tanto al intérprete como al oyente.

También, los motivos a menudo incorporan notas de aproximación, que son notas que no pertenecen al acorde pero que conducen a una nota objetivo que sí pertenece. Esto crea tensión y resolución en la melodía. Los motivos están íntimamente ligados a las progresiones armónicas. Los músicos de Bebop son hábiles en hacer que los motivos se adapten a los cambios de acordes, a menudo utilizando alteraciones y extensiones del acorde para enriquecer su fraseo.

Estos motivos son la base sobre la que los músicos de Bebop construyen sus improvisaciones, permitiéndoles explorar y expandir la armonía y el ritmo de manera sofisticada y creativa. Al escuchar este género por primera vez, el espectador puede tener una experiencia muy compleja y le puede parecer imposible la comprensión del género; sin embargo, mediante el contacto permanente y al escuchar las obras una y otra vez, éstas van cobrando sentido, y es posible que ese mismo espectador pueda identificar los cambios de ritmo, los cambios de armonía, las repeticiones de los motivos, las improvisaciones de cada instrumento y la forma en que contrastan con las líneas melódicas, de forma tal que puede apropiarse de la obra y asignarle un significado o un sentido a la misma. Es entonces cuando, como espectadores, podemos inferir que la obra tiene un tono dramático, feliz, ansioso, etc. Y, sorprendentemente, esta conclusión suele ser acertada respecto a la intención original del artista.

La articulación de los motivos literarios presentes en *El Perseguidor* con los procedimientos musicales del Bebop permite observar que la correspondencia entre ambas manifestaciones no se limita a una afinidad temática, sino que se inscribe en una homología estructural y pragmática. El motivo del tiempo desarticulado —expresado en el relato a través de dilataciones, fracturas y percepciones alteradas— encuentra su correlato en las aceleraciones rítmicas, síncopas y modulaciones armónicas que caracterizan la improvisación de Charlie Parker, donde el compás deja de ser una unidad estable para convertirse en experiencia

intensificada. Del mismo modo, el saxofón, que en el cuento funciona como núcleo identitario y eje simbólico del personaje, se corresponde con el instrumento como prolongación corporal y voz subjetiva en la práctica Bebop del instrumentista principal en el ensamble. Las digresiones narrativas y el flujo discursivo de Johnny Carter dialogan con la lógica improvisatoria del solo Jazzístico, ambos configurados como espacios de riesgo y apertura. Incluso el motivo de la caída —visible en la autodestrucción progresiva del protagonista— se entrelaza con la mitificación del músico moderno que vive al límite de sus propias posibilidades. Finalmente, el umbral o intersticio —figurado en la puerta abierta que nadie se atreve a cruzar— halla su equivalente en el solo como zona liminal entre estructura y libertad, donde la creación acontece. En este cruce, los motivos no solo coinciden en contenido, sino en función: operan como dispositivos de desestabilización perceptiva que transforman la experiencia del lector y del oyente, confirmando que la convergencia entre literatura y Jazz se realiza plenamente en el ámbito de su efecto estético.

En conclusión, el análisis pragmático desarrollado en este capítulo ha permitido demostrar que la relación entre *El Perseguidor* y el Bebop asociado a Charlie Parker no se limita a una afinidad temática ni a una analogía estructural, sino que se concreta en un modo semejante de producir experiencia. La fragmentación temporal, la reiteración de motivos, la aceleración discursiva, la figura del genio al límite y la construcción mítica del artista operan como dispositivos que modelan la recepción y sitúan al lector —al igual que al oyente— ante una vivencia de intensidad, desorientación y búsqueda. La obra literaria no representa el Jazz, más bien lo reproduce en el plano de su efecto, obligando al receptor a habitar la inestabilidad del tiempo, la tensión del intersticio y la inminencia de la caída. Así, los hallazgos de este capítulo confirman que la convergencia entre ambas manifestaciones artísticas se verifica plenamente en el ámbito pragmático, donde literatura y música se constituyen como acontecimientos estéticos que se actualizan en la interacción entre obra, contexto y destinatario.

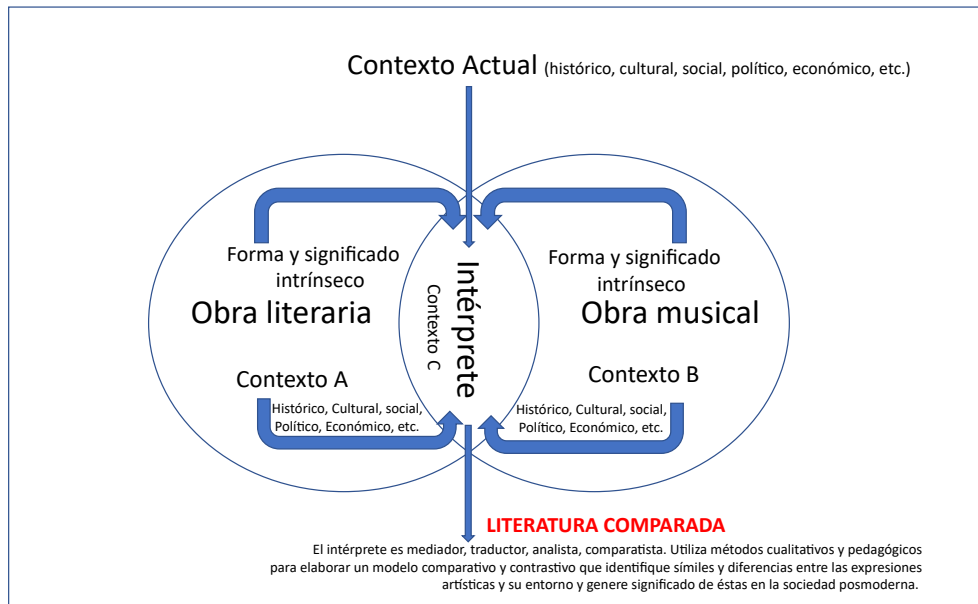
CAPÍTULO CUATRO

Modelo de deconstrucción

El capítulo anterior permitió establecer, desde la perspectiva pragmática, las condiciones de recepción, los marcos míticos, los contextos sociohistóricos y los motivos que configuran el horizonte interpretativo de *El Perseguidor* y de la obra de Charlie Parker. Una vez delimitadas estas coordenadas externas de significación, resulta necesario volver al núcleo formal de ambas producciones para observar cómo dichas dimensiones pragmáticas se encarnan en estructuras concretas de ritmo, tiempo y espacio. El presente capítulo, por tanto, no constituye una ruptura metodológica sino una profundización del modelo propuesto anteriormente. Si el análisis pragmático permitió comprender la red de sentidos que circunda las obras, el análisis que aquí se desarrolla busca demostrar cómo esas mismas tensiones — míticas, existenciales y culturales— se materializan en la arquitectura interna del texto literario y del discurso musical. En este tránsito, la teoría del túnel opera como eje articulador que posibilita la lectura comparativa de ambos sistemas estéticos.

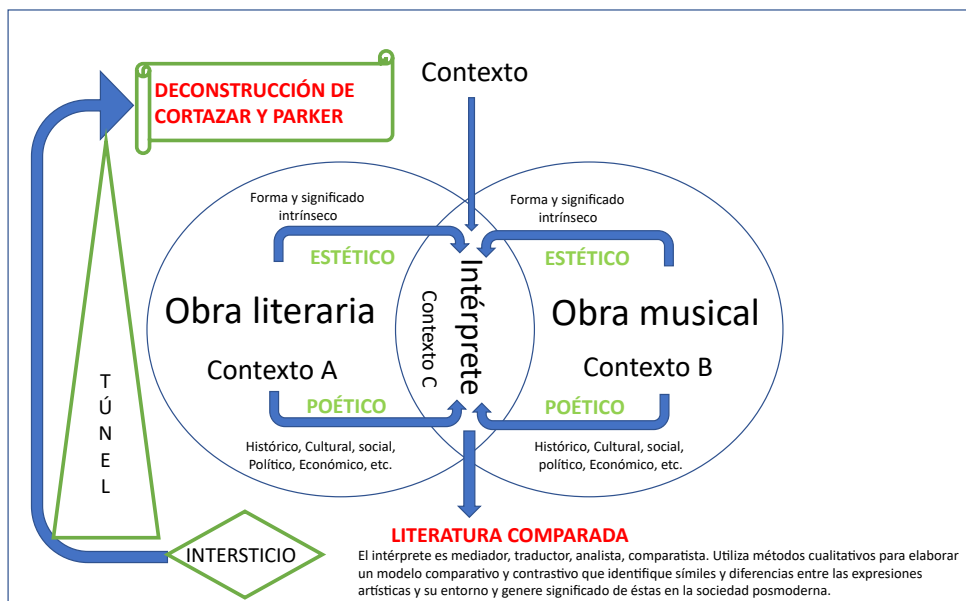
El primer modelo presentado en este trabajo de investigación en el capítulo dos se basa en un análisis literario formal tomando como guía a la literatura comparada. Dicho modelo propone un análisis y una discusión formal de los elementos estructurales y pragmáticos de ambas obras. En el capítulo anterior se ha presentado la metodología aplicada usando este esquema, así como algunos de los hallazgos más relevantes de la comparación entre la obra literaria y la obra artística. (Figura 4.1)

Figura 4.1



Sin embargo, para dilucidar cómo se unen el Jazz y la literatura de Cortázar parece necesario ir más allá. Hacer una búsqueda a partir de la fuga de un modelo de investigación tradicional hacia una nueva forma disruptiva de analizar las manifestaciones artísticas. En el modelo se han incorporado ahora los conceptos de estética y poética, mismos que pasan a suplantar a los de estructura y pragmática, y serán utilizados de la misma forma en que el propio Cortázar los definió. Es decir, con este modelo transformado, la investigación hará un viraje hacia una deconstrucción del texto de Cortázar y de la obra de Charlie Parker, utilizando la propia teoría del Túnel desarrollada por Cortázar. (Figura 4.2)

Figura 4.2



En el modelo se observa cómo, los hallazgos de la aplicación de la literatura comparada llevan al intérprete a un espacio intersticial en donde la dialéctica entre la estética y la poética propician un punto de fuga hacia un túnel Cortazariano de deconstrucción de las obras que propicie la búsqueda ontológica de la esencia de las obras, sus autores y de la vivencia del intérprete.

4.1 El Jazz en la obra de Cortázar

Julio Cortázar no aprende a escuchar Jazz en Europa, sino que éste le llega desde muy temprano en Argentina. Cortázar conoce el Jazz por la radio a finales de la década de 1920 y la define como la música que no necesitaba de una partitura; de hecho, es la ausencia de partitura la que le abre un campo nuevo de percepción. Lo concibe como una ruptura a la tradición de la música occidental, y para él, representa un quiebre del sistema y un cambio de paradigma muy afín al surrealismo.

El Jazz es un género musical basado desde su origen en el sincretismo de las culturas afroamericanas tras la diáspora bajo la óptica de colonización. Las variaciones del Jazz ayudan sin duda a dar forma a la escritura de Cortázar partiendo ambos discursos de una

búsqueda de la enunciación propia y de la libertad, entendida como la máxima expresión humana.

La ausencia de una partitura como tal no significa que no existe una secuencia ordenada basada en escalas armónicas, un orden, una lógica propia en el discurso musical. Significa que en este género existe un espacio atemporal de libertad en el cual lo no escrito se convierte en lo interpretable subjetivamente por parte del ejecutante de la pieza, lo cual responde al sustrato de la tradición cultural oral africana.

La música crea temporalidad y esa temporalidad es múltiple en el caso del Jazz, pues se trata de un estilo musical que se compone de *beats* que pueden definirse como los acentos regulares del tiempo pulsado y de *off-beats* que son una constante fuga del tiempo pulsado que permite introducir múltiples variaciones. Así, un improvisador de Jazz pasa a través de las unidades estables de una pieza estándar y abre espacios entre ritmos *off-beat*. Esos espacios son las líneas de fuga en la improvisación Jazzística.

Cortázar utiliza un ritmo de escritura basado en frases habitualmente extensas en las que las comas parecen estar a la manera de los puntos, lo cual puede parecer incorrecto, pero permite lograr una especie de *swing* en la escritura, una respiración que le da sentido. De cierta forma, Cortázar confirma que siente y piensa que su escritura es movida por el Jazz.

La música como expresión artística a veces se toma por un terreno que se mueve en lo abstracto, en lo técnico, pero lo que expresa parece indecible o carente de significado. Los oyentes educados aprecian que la música, como lenguaje, cuenta con elementos de ordenación en el tiempo a través del ritmo, que tiene una melodía que traza frases, que incluso muestra una sintaxis gramatical, y que a través de la armonía y del resto de elementos existe un discurso en el que el juego de contrastes posiciona a la obra como una asimilación o como un rechazo social o político.

El Jazz es una música que nace como subversiva, desde el margen, desde la opresión, desde la colonización, desde la esclavitud, y por eso parece que concurre con aspectos surrealistas tal como la prosa de Cortázar. Las variaciones en el Jazz le permiten a Cortázar abrir la escritura a nuevos espacios y los límites quedan desdibujados al abrirse camino a lo que puede quedar fuera de los cánones. Esta libertad por la que crea nuevos horizontes proviene

precisamente de una perspectiva de simultaneidad, implica la presencia de más de un elemento, representa la otredad como una doble presencia, la propia y la ajena.

La actitud de los músicos de Jazz negros que carecen de servilismo en su proceder musical es la actitud poetista del siglo, la misma que Cortázar propone en su *Teoría del Túnel*. Por estas razones, es evidente la relación que existe entre el plano musical, literario y ontológico de las obras. Para el escritor, la principal aportación del Jazz negro frente a una música tradicional o limitada por las normas es la de ofrecer una lección de contenido metafísico, en donde la música deja de ser un arte para convertirse en una prueba en la que el hombre busca su libertad, su esencia.

En la década de los sesenta, en la que la improvisación y el happening -en todas las artes- cobraron gran protagonismo, el Jazz se radicalizó e irrumpió en el espacio libre de la atonalidad. Esa atonalidad surge cuando el arte escapa de su forma tradicional para explorar, para proyectar; es un arte en el que el deseo se antepone al placer y lo frustra, porque el deseo le exige avanzar, buscar, negando por adelantado los encuentros fáciles.

Cortázar utiliza una escritura con un lenguaje analógico por medio de la imagen, la mayor de las figuras. Así la realidad se configura bajo una dicotomía orden-caos. Este concepto de entendimiento le abre la posibilidad de redefinir el tiempo como concepto y así Cortázar en línea con el *Bebop* muestra su concepción del tiempo como algo relativo, con un carácter de simultaneidad en la sensación temporal entre los sujetos, relativa a los estados anímicos, que confronta a la temporalidad puramente material.

Además de esta dialéctica *beat* vs *off-beat* se puede discutir la dicotomía de *cronos* versus *eón*, presente en la obra de Cortázar, en donde hay también una dialéctica individual paralela a la de *realidad* vs *supra-realidad*, eso que Cortázar define como un *swing* o vaivén que pasa por una y luego por otra de las partes y así conforma la tensión entre los espacios atemporales tanto en la literatura como en la música.

Cortázar afirma que la eficacia de la narrativa se crea con la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros previstos. Todo lo que el cuento es, depende de ese *swing*, de ese movimiento pendular que también genera la belleza en el Jazz. En los

cuentos de Cortázar, hay líneas de fuga que abren intersticios y se mueven en el entretiem po, al igual que el improvisador de Jazz.

En sus cuentos, Cortázar utiliza la musicalidad para comunicar el sentido pragmático del discurso por medio del ritmo. Cortázar articula su poética en torno a la revolución de lenguaje por medio del desplazamiento del orden habitual que crea y abre nuevos espacios de pensamiento de la misma forma que lo hacen las variaciones en- el Jazz. En su ensayo *Teoría del túnel* Cortázar diferencia entre el nivel estético de lenguaje relacionado con lo instrumental, y el nivel poético definido como el modo verbal de ser del hombre. El movimiento de Cortázar a la ciudad de París cambia la visión del escritor desde un plano estético hacia un plano ontológico, hace que el escritor transforme el centro de su literatura al terreno ontológico mediante pasajes que lo trasladan a una *supra-realidad* atemporal en la búsqueda del ser y de la identificación de la problemática del ser humano.

La ciudad de París es vista como un centro que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse. En la ciudad, Cortázar emprende la búsqueda metafísica de lo que hay del otro lado de la realidad. Este proceso de descubrimiento parece estar estrechamente ligado a la música de Jazz, y es el Jazz imbricado en la poética literaria esa metáfora del pasaje hacia una temporalidad diferente. Cortázar considera que sólo a través de la música es posible acceder a ciertas dimensiones de la realidad.

Cortázar, como escritor rebelde, destruye el lenguaje para construir nuevas formas, desplazando su orden habitual y produciendo formas de escándalo o sorpresa. A través del ritmo pone en relación su escritura con otras artes como la música. La unión de la música con la ciudad de París determinará también la génesis de los *cronopios*, dibujados por primera vez, por la imaginación de Cortázar, en el Théâtre des Champs Elysées, durante un concierto.

De la misma forma Charlie Parker genera esta revolución estética en su música acompañada de la ética de la conciencia de clase y raza. El *Bebop* nace como forma contestataria hacia los blancos que se introducen por primera vez en la escena del Jazz, que hasta entonces era dominada por la cultura negra; desde ahí nace como un deseo de libertad. Con la expresión *Bebop* se hace referencia también a los intervalos que, en tiempos anteriores, se habían

percibido como errores o disonancias, y cuya sonoridad rompe las normas tradicionales de la armonía. Es decir, podemos concebirlos como saltos melódicos disonantes, arrítmicos.

Cortázar entiende que la literatura es algo que nace del encuentro de una voluntad de utilizar el lenguaje para crear una nueva visión del mundo, para multiplicar un conocimiento, y comunicarle al lector por medio de este nuevo lenguaje y liberarlo. La alianza, la complicidad entre escritor y lector surge de este mismo tratamiento de lenguaje tomado del Jazz capaz de mostrar y crear otras realidades, de crear un sentimiento de libertad. El Jazz es un conjunto de improvisaciones que abren la posibilidad de búsqueda en todas direcciones, trazando líneas que escapan de este tiempo para penetrar en el otro hacia la libertad.

El anhelo de superar el tiempo y el espacio para alcanzar la verdadera libertad se dibuja en la literatura de Cortázar, y para él, el Jazz devuelve al hombre a un fuego central, a la cosmogonía o al no-tiempo anterior a la creación, ese acceso a lo atemporal tiene lugar a través de las líneas de fuga que traza la música. Aparentemente, Cortázar y Parker comparten esa angustia por perseguir la anhelada libertad poética.

4.2 La teoría del túnel

En su ensayo *La teoría del túnel*, Julio Cortázar (1994) formula una reflexión programática sobre la crisis de las formas literarias heredadas y la necesidad de una reconfiguración radical del lenguaje estético. El autor parte de la premisa de que las estructuras narrativas tradicionales han resultado insuficientes para expresar la complejidad ontológica del sujeto moderno, cuya experiencia ya no puede ser contenida dentro de esquemas representacionales lineales o cerrados. En este sentido, la literatura convencional habría tendido a fragmentar y domesticar la experiencia humana al someterla a modelos formales estabilizados, produciendo una distorsión estética de la totalidad vivida. Frente a ello, Cortázar propone una operación de ruptura —una “agresión” deliberada contra las formas establecidas— orientada no a la destrucción nihilista, sino a la apertura de un nuevo campo expresivo capaz de restituir la densidad existencial del ser.

La metáfora del túnel articula la propuesta cortazariana de que la escritura debe perforar las estructuras cristalizadas del lenguaje para establecer conexiones entre planos de realidad que

permanecen comunicados bajo el régimen estético tradicional. El túnel no es únicamente un gesto de demolición, sino un dispositivo de tránsito que habilita el paso entre dimensiones heterogéneas de la experiencia. De ahí la distinción fundamental que Cortázar establece entre “informar una situación en el idioma” —propio de una concepción instrumental del lenguaje— e “informar el idioma en la situación”, operación que implica someter el propio sistema lingüístico a la presión singular de la vivencia. Cada situación exige, en consecuencia, la invención de su propio lenguaje; la escritura se convierte así en una praxis de reinención constante.

En esta misma línea, Cortázar reconoce en el Jazz un correlato estético de su propuesta poética. La música Jazzística, con su proliferación de líneas divergentes, tensiones armónicas y modulaciones rítmicas, despliega una estructura abierta que admite bifurcaciones y desplazamientos continuos. Como un organismo expansivo, el Jazz articula libertad e intensidad formal sin clausurar sus posibilidades internas, convirtiéndose en paradigma de una expresión que rehúye la fijación y privilegia la exploración. La improvisación, lejos de ser caos, constituye un orden dinámico que emerge desde la interacción entre estructura y riesgo.

Finalmente, la ruptura del lenguaje que propone Cortázar no debe interpretarse como gesto autodestructivo, sino como acto de restitución poética. La distinción entre lo estético y lo poético resulta central en este punto. Mientras lo estético se asocia con la formalización y la contemplación de la obra como objeto cerrado, lo poético remite a una experiencia de revelación que compromete la totalidad del ser. La literatura que se limita a reproducir formas consolidadas permanece en el plano estético; la escritura que perfora el lenguaje para acceder a una realidad ampliada se sitúa en el ámbito de lo poético. Así, la teoría del túnel se configura como un proyecto de rehumanización del lenguaje, orientado a recuperar la potencia originaria de la creación artística.

4.2.1 Lo Estético:

El concepto de lo estético remite, en primera instancia, a la dimensión formal y sensible de la obra de arte, es decir, al modo en que ésta organiza sus elementos para producir una

experiencia perceptiva determinada. Más allá de su asociación tradicional con la belleza, lo estético implica una atención rigurosa a la configuración estructural del objeto artístico, su proporción, equilibrio, ritmo, coherencia interna y articulación de sus partes. En el ámbito literario, esta dimensión se manifiesta en la disposición material del lenguaje, en la selección léxica, en la organización sintáctica y en la cadencia discursiva que configuran la experiencia de lectura. Lo estético, en este sentido, no se reduce a un efecto ornamental, sino que responde a un sistema de reglas —explícitas o implícitas— que regulan el funcionamiento del lenguaje, la sintaxis, la estructura textual y la gramática del discurso. Se trata, por tanto, de una instancia de formalización que ordena la materia verbal conforme a principios de coherencia y regularidad, constituyendo el marco normativo dentro del cual la obra adquiere inteligibilidad y unidad.

En el marco de la presente investigación, la noción de lo estético no se limita a una categoría abstracta de la teoría del arte, sino que adquiere una función metodológica concreta en el análisis desarrollado en los capítulos anteriores. En el examen sociohistórico se atendió a las condiciones de producción y recepción que delimitan el horizonte formal dentro del cual emergen tanto *El Perseguidor* como la praxis musical de Charlie Parker; es decir, se identificaron las estructuras culturales que inciden en la configuración estética de ambas obras. Posteriormente, en el análisis mítico y en la delimitación de motivos literarios y musicales, se evidenció cómo ciertos patrones formales —repetición, variación, tensión, caída, búsqueda— operan como matrices organizadoras del sentido. Desde esta perspectiva, lo estético constituye el nivel de estructuración que hace posible la inteligibilidad del texto y de la pieza musical, el sistema de reglas que ordena la experiencia antes de su transgresión. Precisamente por ello, la teoría del túnel adquiere relevancia. La propuesta cortazariana de “agredir” el lenguaje presupone la existencia de un orden estético previo que puede ser perforado. Así, lo estético funciona en esta tesis como el plano normativo que permite reconocer tanto la estabilidad formal como los gestos de ruptura que, en el análisis pragmático, revelan la dimensión poética y existencial de las obras estudiadas.

4.2.2 Lo Poético:

En contraste con la dimensión estética entendida como sistema de formalización y equilibrio estructural, para el propio Cortázar lo poético remite a una instancia de intensidad y revelación que desborda la mera organización formal del lenguaje. No se trata únicamente de producir un efecto sensible o armónico, sino de activar una experiencia de sentido que compromete la totalidad del sujeto —emocional, existencial y ontológicamente—. Lo poético opera allí donde el lenguaje deja de funcionar como vehículo transparente y se convierte en espacio de resonancia, capaz de sugerir lo indecible y de tensionar los límites de la significación ordinaria. En este sentido, su finalidad no es la belleza como valor autónomo, sino la captación de una verdad experiencial que exige una transformación del propio dispositivo lingüístico.

En *La teoría del túnel*, Cortázar identifica precisamente en la primacía de lo estético una de las limitaciones de la literatura tradicional, cuya adhesión a formas estabilizadas habría reducido la complejidad del ser a esquemas representacionales previsibles. Frente a ello, lo poético se configura como una praxis de desestabilización. No busca perfeccionar el ornamento formal, sino perforar el lenguaje para restituir la densidad irreductible de la experiencia humana. La distinción no es meramente terminológica, sino epistemológica; mientras lo estético organiza, lo poético irrumpe; mientras lo estético consolida una forma, lo poético la somete a crisis.

Desde esta perspectiva, la literatura que permanece en el ámbito exclusivamente estético reproduce un orden discursivo heredado; la escritura que asume la dimensión poética, en cambio, se desplaza hacia territorios expresivos que cuestionan los consensos culturales y las convenciones históricamente naturalizadas. La metáfora del túnel sintetiza esta operación atravesando las estructuras lingüísticas consolidadas para abrir un espacio nuevo de significación. Así, la revolución literaria que propone Cortázar no implica una negación absoluta de la forma, sino su reconfiguración radical en función de una fidelidad mayor a la complejidad de la experiencia. Lo poético se convierte, en consecuencia, en el horizonte hacia el cual se orienta esta investigación al analizar cómo tanto *El Perseguidor* como la praxis Jazzística de Charlie Parker tensionan sus respectivos sistemas formales para acceder a una expresión más intensa, abierta y existencialmente comprometida.

En el marco metodológico de esta investigación, la categoría de lo poético adquiere una función decisiva dentro del análisis pragmático. Si en los capítulos anteriores se delimitaron las condiciones sociohistóricas, míticas y motivacionales que configuran el horizonte de producción y recepción de las obras estudiadas, la dimensión poética permite comprender cómo dichas condiciones no se agotan en un sistema formal cerrado, sino que se actualizan como experiencia de sentido en la interacción entre obra, creador y lector oyente. Desde la pragmática, lo poético se manifiesta como acto; no únicamente como estructura textual o musical, sino como acontecimiento que interpela, desestabiliza y reconfigura la percepción del receptor. En este sentido, tanto *El Perseguidor* como la praxis improvisatoria de Charlie Parker exceden su organización estética para convertirse en gestos performativos que ponen en crisis los códigos heredados y producen una experiencia de intensificación existencial. Así, lo poético no constituye un adorno conceptual dentro del marco teórico, sino el núcleo operativo que articula forma, contexto y recepción, permitiendo comprender cómo la ruptura formal se traduce en una transformación pragmática del sentido.

4.4 Aplicación de la teoría del túnel en la obra de Cortázar y Parker

La elección de *La teoría del túnel* como eje articulador de la comparación entre *El Perseguidor* y el Jazz Bebop de Charlie Parker implica, de manera deliberada, un desplazamiento del análisis hacia el ámbito de lo poético más que hacia el estrictamente estético. Ello se debe a que la propuesta cortazariana no se orienta a describir configuraciones formales consolidadas ni a evaluar la armonía estructural de una obra, sino a problematizar las condiciones mismas de posibilidad del lenguaje artístico. La metáfora del túnel presupone una operación de perforación y tránsito que desestabiliza el orden formal heredado; en consecuencia, el interés no recae en la organización normativa del discurso —propia del plano estético—, sino en el gesto de ruptura que habilita nuevas formas de experiencia y significación.

En esta investigación, la comparación no se limita a identificar paralelismos formales entre la narrativa cortazariana y la improvisación Jazzística, sino que indaga en el modo en que ambos dispositivos tensionan sus respectivos sistemas expresivos para acceder a una dimensión de intensidad existencial. Desde esta perspectiva, el análisis se sitúa en el ámbito

poético porque privilegia el acto de transformación del lenguaje —literario y musical— como acontecimiento que excede su estructura formal. La improvisación en el Jazz y la fragmentación temporal en el cuento no se interpretan únicamente como recursos compositivos, sino como operaciones que perforan la estabilidad estética para abrir un espacio de experiencia límite.

Asimismo, la teoría del túnel plantea una distinción explícita entre una literatura que permanece en el régimen estético —esto es, en la reproducción y perfeccionamiento de formas consolidadas— y otra que asume la tarea de reinventar el lenguaje para restituir la complejidad del ser. Al adoptar esta teoría como marco comparativo, la tesis se alinea con la segunda perspectiva. No busca demostrar la belleza estructural de las obras, sino evidenciar cómo, a través de la crisis del lenguaje, ambas producciones artísticas configuran una poética de la búsqueda, del riesgo y de la trascendencia fallida. En este sentido, la comparación se sostiene en la dimensión poética porque su objeto no es la forma en sí misma, sino el acto de atravesarla.

Finalmente, situarse en el ámbito de lo poético permite coherencia metodológica con el análisis pragmático desarrollado en los capítulos anteriores. Si la pragmática atiende al sentido como acontecimiento situado —resultado de la interacción entre texto, contexto y receptor—, lo poético constituye el punto en el que la forma deja de ser mera estructura y se convierte en experiencia transformadora. Por ello, la aplicación de la teoría del túnel no conduce a una lectura formalista, sino a una comprensión dinámica de la obra como proceso de ruptura y reconfiguración del sentido, es decir, como acto poético en el sentido más radical del término.

En este apartado se presenta un análisis comparativo -desde la poética - de las obras *El Perseguidor* de Cortázar y el álbum *The Magnificent Charlie Parker* de Charlie Parker, utilizando la teoría del. Solamente se han tomado en cuenta tres aspectos de las obras para llevar a cabo esta comparación: el ritmo, el tiempo y el espacio. También cabe mencionar que este apartado del trabajo de investigación solo incluye referencias de un fragmento del cuento *El Perseguidor*, de sus páginas 131 a la 153, de la edición que aparece en *Las armas secretas* publicada en 1978 y reeditada por Cátedra: Letras Hispánicas en 2022.

4.4.1 El Ritmo en *El Perseguidor*

El ritmo en la obra literaria constituye una dimensión estructural que organiza el tiempo del discurso y regula el flujo de la narración. No se limita a la cadencia superficial de las palabras, sino que articula la secuencia de acontecimientos, la disposición de la trama y la progresión argumentativa, configurando así la experiencia temporal del lector. En este sentido, el ritmo funciona como un dispositivo compositivo mediante el cual el autor modula la intensidad, la atmósfera y la carga emotiva del texto.

Desde el punto de vista formal, el ritmo se construye a través de la longitud de las oraciones y los párrafos, el uso estratégico de la puntuación y la alternancia entre distintos tipos de discurso. Las estructuras breves tienden a acelerar la lectura y generar dinamismo, mientras que las construcciones extensas favorecen una cadencia reflexiva o contemplativa. Asimismo, la repetición léxica, el paralelismo sintáctico y, en el caso de la poesía, la métrica y la rima, producen efectos de recurrencia y musicalidad que inciden directamente en la percepción del texto. En la narrativa, la alternancia entre diálogo y monólogo interior introduce variaciones rítmicas que modifican la tensión y el grado de introspección.

El ritmo es un principio organizador que estructura la temporalidad interna de la obra, orienta la respuesta emocional del lector y contribuye de manera decisiva a la construcción del sentido. Su configuración no es arbitraria, sino una elección estética y poética que incide en la eficacia expresiva del discurso literario.

En el caso del cuento *El Perseguidor*, el ritmo es marcado principalmente por el narrador, quien conoce las responsabilidades y compromisos de Johnny y busca, de cualquier manera, hacer que Johnny haga caso y sea responsable con sus contratos de grabaciones y de presentaciones, al tiempo que se dedica a obtener toda la información que pueda para consumarse como biógrafo de ese ser trascendental que es Johnny Carter. “*Un contrato de un mes – explica la pobre Dédé – Quince días en La boîte de Rémy, dos conciertos y los discos. Podríamos arreglarnos tan bien*” (Cortázar, p. 140) Se nos muestra a una Dédé cómplice de la realidad, preocupada por los compromisos de Johnny, y a la vez, ilusionada por un futuro prometedor de su ahora amante.

Por el contrario, Johnny, aunque consciente del ritmo narrativo como se puede observar en este breve diálogo “*Un contrato de un mes, remeda Johnny con grandes gestos - La boite de Rémy, dos conciertos y los discos. Be-bata-bop bop bop, chrrr. Lo que tiene sed, una sed, una sed. Y ganas de fumar, de fumar. Sobre todo unas ganas de fumar*” (ídem), también parece burlarse de la realidad. Utiliza una poética rítmica parecida a unos compases de Jazz para comparar la realidad con su realidad interna; las necesidades del entorno, los compromisos, con sus sentimientos; su yo profesional con quien está claramente disgustado, con su verdadero yo, ese que persigue otra realidad.

Las digresiones constituyen un recurso estructural que incide de manera significativa en la modulación del ritmo narrativo. Entendidas como desplazamientos momentáneos del eje temático o de la línea argumental principal, permiten la incorporación de episodios secundarios, reflexiones o exploraciones conceptuales que amplían el campo semántico de la obra. Lejos de ser meras desviaciones accesorias, las digresiones intervienen activamente en la configuración temporal del texto y en la organización de su experiencia de lectura.

Desde el punto de vista rítmico, la digresión suele introducir una desaceleración del flujo narrativo, generando un espacio de suspensión que favorece la contemplación o la profundización temática. Este efecto puede resultar funcional tanto para el desarrollo de personajes como para la incorporación de información que no podría integrarse orgánicamente en la progresión lineal de la trama. Asimismo, en contextos de alta tensión o dinamismo, la digresión opera como contrapunto estructural, produciendo una pausa que intensifica, por contraste, el retorno al eje narrativo principal.

En determinados momentos, la inserción de una digresión puede interrumpir la secuencia argumental en un punto estratégico, creando expectativa y reforzando la tensión dramática. Además, con frecuencia implica una variación en la voz narrativa, el tono o el registro estilístico, lo cual introduce matices formales que alteran la cadencia general del discurso. En este sentido, la digresión no sólo amplía el contenido de la obra, sino que transforma su dinámica interna, actuando como mecanismo de contraste, expansión y rearticulación del ritmo.

A lo largo del relato, Johnny se dedica a romper el ritmo de la narración mediante largas digresiones de carácter filosófico y temporal, tales como flashbacks que parecen salir del guion tal como una improvisación en el Jazz.

“Me di cuenta cuando era muy chico, casi enseguida de aprender a tocar el saxo. En mi casa había siempre un lío de todos los diablos, y no se hablaba más que de deudas, de hipotecas. ¿Tú sabes lo que es una hipoteca? Debe ser algo terrible, porque la vieja se tiraba de los pelos cada vez que el viejo hablaba de la hipoteca, y acababan a los golpes. Yo tenía 13 años... pero ya has oído todo eso”. (Cortázar, p. 137)

En la propia narración se pueden observar los cambios de tema, las pausas, los cambios de entonación, todo sobre una base armónica que sostienen Bruno y Dédé al escuchar a Johnny con atención.

“Por eso en casa el tiempo no acababa nunca, sabes. De pelea en pelea, casi sin comer. Y para colmo la religión, ah, eso no te lo puedes imaginar. Cuando el maestro me consiguió un saxo que te hubieras muerto de risa si lo ves, entonces creo que me di cuenta enseguida. 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 ese tiempo no tiene nada que ver con ... bueno, con nosotros, por decirlo así.” (Cortázar, p. 135-136)

Este diálogo de Johnny, aunque se desvía del tema central, brinca al pasado y regresa, nos muestra la forma en que Johnny se concibió como el ser real, terrenal, físico, y, al mismo tiempo, un ser espiritual, etéreo, eterno, a través de su música.

La teoría del túnel propone una concepción del lenguaje como campo de tensiones en el que los significados no se estabilizan de manera definitiva, sino que se construyen y se ponen en crisis de forma continua. Aplicada al análisis del ritmo literario, esta perspectiva exige abandonar la noción de una cadencia lineal y fija para examinar, en cambio, los procesos mediante los cuales los patrones rítmicos se instituyen y, simultáneamente, se desestabilizan. El ritmo deja de entenderse como mera regularidad formal y pasa a concebirse como espacio de conflicto, interrupción y reconfiguración.

Desde este enfoque, resulta pertinente observar cómo un texto establece inicialmente una cierta continuidad rítmica —ya sea mediante secuencias narrativas relativamente estables o estructuras sintácticas reconocibles— para luego fracturarla a través de interrupciones, digresiones, silencios o variaciones abruptas en la velocidad del discurso. Tales rupturas no constituyen fallas, sino operaciones deliberadas que cuestionan las expectativas del lector y

ponen en evidencia la artificialidad de toda linealidad narrativa. La ausencia de un significado pleno y clausurado, postulada por la teoría del túnel, se traduce en el plano rítmico en la imposibilidad de sostener un patrón uniforme: el ritmo se vuelve inestable, discontinuo y autoconsciente.

En *El Perseguidor*, esta dinámica se manifiesta en la alternancia entre pasajes acelerados — marcados por frases breves y diálogos intensos— y segmentos de mayor densidad reflexiva que ralentizan la narración. Los intercambios entre Johnny Carter y Bruno, por ejemplo, introducen ráfagas verbales que generan una sensación de urgencia y descontrol, mientras que las descripciones introspectivas suspenden momentáneamente el avance de la trama. Asimismo, la estructura temporal fragmentada, con desplazamientos retrospectivos y rupturas en la secuencia cronológica, contribuye a un ritmo discontinuo que obliga al lector a reajustar constantemente su horizonte interpretativo.

La presencia del Jazz como núcleo temático refuerza esta lógica. La improvisación Bebop, con sus variaciones súbitas, síncopas y desplazamientos acentuales, funciona como correlato musical de la estrategia narrativa. Ambos sistemas expresivos establecen una base reconocible para luego desviarse de ella. De este modo, el ritmo en Cortázar no sólo organiza la narración, sino que encarna la operación misma del túnel. Cortázar perfora la continuidad aparente para abrir un espacio de inestabilidad significativa. En consecuencia, el análisis rítmico desde esta teoría no se orienta a describir armonías formales, sino a identificar los puntos de ruptura donde el texto exhibe su carácter construido y problematiza la linealidad como convención estética.

4.4.2 El Ritmo en el Género Bebop

El análisis del ritmo en el Jazz, y particularmente en el Bebop, exige considerar no sólo la regularidad métrica, sino la articulación dinámica entre acentuación, tempo, patrones rítmicos e interacción instrumental. Elementos como el swing, la sincopación, la superposición de métricas y la improvisación configuran un entramado temporal que trasciende la simple marcación del compás. En este contexto, el ritmo no constituye un soporte neutro de la melodía, sino el espacio mismo donde se negocian tensiones,

desplazamientos acentuales y variaciones de intensidad que definen la identidad sonora del género.

El Bebop, surgido en la década de 1940, radicaliza esta complejidad al privilegiar tempos acelerados, líneas melódicas intrincadas y progresiones armónicas vertiginosas. La acentuación de los tiempos débiles, el uso intensivo de la sincopación y la constante reconfiguración del pulso generan una sensación de inestabilidad controlada que desafía tanto al intérprete como al oyente. Aunque hereda el swing del Jazz precedente, el Bebop intensifica su articulación rítmica, produciendo un pulso más incisivo y fragmentado. La improvisación se convierte así en un laboratorio temporal donde los músicos exploran desplazamientos, anticipaciones y retardos que complejizan la percepción métrica.

Asimismo, el recurso a polirritmias, métricas irregulares y variaciones súbitas en la interacción entre instrumentos produce un tejido rítmico dialógico, en el que cada intervención responde, tensiona o desestabiliza la anterior. El resultado es un entorno sonoro caracterizado por la sorpresa y la discontinuidad, donde la coherencia emerge no de la repetición estable, sino de la negociación constante entre estructura y ruptura.

Desde la perspectiva de la teoría del túnel, este funcionamiento rítmico puede leerse como una operación de desmontaje de las convenciones heredadas. El Bebop no elimina la tradición Jazzística, pero la deconstruye. Toma estándares consolidados y los somete a una rearticulación que altera acentos, tempos y configuraciones métricas, revelando las tensiones latentes en su estructura. La combinación de velocidad extrema con complejidad melódica, así como el contraste entre patrones aparentemente regulares y desplazamientos sincopados, produce una dinámica de contradicción interna que impide la fijación de un centro rítmico estable.

Aplicar la teoría del túnel al análisis del Bebop implica, por tanto, entender su ritmo como campo de recontextualización permanente. La improvisación no es mera variación ornamental, sino acto de reinterpretación que reconfigura los patrones establecidos y genera nuevas posibilidades de sentido musical. En este proceso, el ritmo se convierte en espacio de tránsito —análogamente al túnel cortazariano— donde las estructuras previas son atravesadas para dar lugar a configuraciones inéditas. Así, el Bebop encarna una poética de

la ruptura rítmica que, lejos de disolver la forma, la somete a una tensión productiva que amplía sus límites expresivos.

4.4.3 El Tiempo y el espacio en *El Perseguidor*.

Desde la perspectiva de la teoría del túnel, el análisis del tiempo y del espacio en una obra literaria no se limita a describir su organización cronológica o su disposición escénica, sino que indaga en los mecanismos mediante los cuales dichas coordenadas son perforadas y reconfiguradas. El túnel, entendido como operación de tránsito y desestabilización, implica cuestionar la linealidad temporal y la estabilidad espacial propias de la narrativa tradicional. En lugar de concebir el tiempo como una secuencia progresiva y homogénea, esta perspectiva lo aborda como un campo de tensiones donde pasado, presente y proyección futura se entrecruzan, revelando la imposibilidad de una clausura definitiva del sentido.

En *El Perseguidor*, esta lógica se manifiesta en la fractura deliberada de la continuidad cronológica. La narración no sigue un desarrollo lineal, sino que se articula mediante saltos temporales, evocaciones y desplazamientos súbitos que responden al flujo de conciencia de Johnny Carter. La analepsis y la superposición de planos temporales no funcionan únicamente como recursos técnicos, sino como operaciones de perforación del tiempo narrativo. El presente se ve constantemente invadido por recuerdos, obsesiones y reflexiones que impiden la consolidación de una temporalidad estable. El resultado es una estructura fragmentada que encarna la inestabilidad psíquica del protagonista y convierte el tiempo en experiencia subjetiva antes que en marco cronológico.

Bajo la óptica de la teoría del túnel, estos desplazamientos temporales constituyen una agresión consciente contra la linealidad narrativa heredada. Cortázar no organiza el relato según un orden causal cerrado, sino que lo atraviesa con irrupciones que obligan al lector a reconfigurar continuamente su horizonte interpretativo. El tiempo, así, deja de ser un soporte neutro de la acción y se transforma en espacio de crisis y revelación. La fragmentación temporal no sólo reproduce la complejidad mental del personaje, sino que materializa la poética de la ruptura que la teoría del túnel postula: perforar la continuidad aparente para abrir una dimensión más intensa y problemática de la experiencia.

Cortázar nos muestra a un personaje distanciado del tiempo real, para el cual todo es relativo, y que únicamente encuentra su esencia en la música.

“De manera que no hay por qué hablar de eso ahora. Bruno, cada vez me doy mejor cuenta de que el tiempo... yo creo que la música ayuda siempre a comprender un poco este asunto. Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo. Como esos sueños, no es cierto, en que empiezas a sospecharte que todo se va a echar a perder, y tienes un poco de miedo por adelantado; pero al mismo tiempo no estás nada seguro, y a lo mejor todo se da vuelta como un panqueque y de repente estás acostado con una chica preciosa y todo es divinamente perfecto.” (Cortázar, p. 135-136)

El tiempo se deconstruye a través de la narrativa no lineal y fragmentada, desafiando la noción convencional de la secuencia temporal. La obra de Cortázar desestabiliza la idea tradicional de tiempo como una secuencia ordenada y uniforme, rompiendo esa linealidad para mostrar cómo los recuerdos, pensamientos y experiencias se entremezclan de manera no lineal en la mente del protagonista Johnny Carter. Los juegos del tiempo en la historia resaltan la complejidad de la conciencia y desafían la noción lineal y ordenada de los acontecimientos en la narrativa convencional.

4.4.4 Tiempo real de la obra y el tiempo interior del personaje Johnny

En este cuento, el tiempo real, la secuencia de eventos tal como suceden en el mundo externo, puede ser menos relevante en comparación con el tiempo interior del personaje principal. El tiempo real sigue una progresión lineal en la historia, mientras que el tiempo interior de Johnny, su flujo de conciencia muestra una mezcla caótica de recuerdos, pensamientos y emociones, rompiendo la linealidad temporal. El tiempo real en la historia avanza de manera convencional, pero el tiempo interior de Johnny se sumerge en sus reflexiones subjetivas, utopías, experiencias pasadas y presentes, creando una compleja superposición temporal que representa su mundo interno y su estado mental.

“Esto del tiempo es complicado, me agarra por todos lados. Me empiezo a dar cuenta poco a poco de que el tiempo no es como una bolsa que se rellena. Quiero decir, que aunque cambia el relleno, en la bolsa no cabe más que una cantidad y se acabó. ¿Ves mi valija, Bruno? Caben dos trajes y dos pares de zapatos. Bueno, ahora imagínate que la vacías y después vas a poner de nuevo los dos trajes y los dos pares de zapatos, y entonces te das cuenta de que solamente caben un traje y un par de zapatos. Pero lo mejor no es eso. Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda

entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces. La música es lo que pienso cuando viajo en el metro.”
(Cortázar, pp. 138-139)

En *El Perseguidor*, Julio Cortázar establece una relación metafórica entre el metro de París y el tiempo real e interior del relato. El metro, con sus líneas, estaciones y trayectos, puede simbolizar el tiempo real y lineal: tiene un rumbo definido, una secuencia de paradas que representan la progresión cronológica de la vida cotidiana.

Por otro lado, el tiempo interior de Johnny Carter se asemeja a las estaciones del metro, donde no hay una secuencia lineal clara. Sus pensamientos, recuerdos y emociones se entrelazan de manera caótica, similar a las líneas entrecruzadas y las estaciones conectadas del metro parisino. Esta comparación sugiere que al igual que las líneas del metro que se entrecruzan, el tiempo interior de Carter es complejo, desordenado y no sigue una progresión lineal, reflejando así su estado mental y emocional. De esta misma forma, las estaciones representan espacios físicos y temporales intersticiales, que pueden ser vistos como puntos de fuga hacia otras realidades o hacia la búsqueda ontológica del ser, en este caso, de esa nota azul.

“El metro es un gran invento, Bruno. Un día empecé a sentir algo en el metro, después me olvidé... y entonces se repitió, dos o tres días después. Y al final me di cuenta. Es fácil de explicar, sabes, pero es fácil porque en realidad no es la verdadera explicación. La verdadera explicación sencillamente no se puede explicar. Tendrías que tomar el metro y esperar a que te ocurra, aunque me parece que eso solamente me ocurre a mí. Es un poco así, mira... ...Pongamos que sea así, la cuestión es que yo había tomado el metro en la estación Saint Michelle y enseguida me puse a pensar en la los chicos, y a ver el barrio. Apenas me senté me puse a pensar en ellos. Pero al mismo tiempo me daba cuenta de que estaba en el metro, y vi que al cabo de un minuto más o menos llegábamos a Odeón, y que la gente entraba y salía. Entonces seguí pensando en Lan, y vi a mi vieja cuando volvía de hacer las compras, y empecé a verlos a todos, a estar con ellos de una manera hermosísima, como hacía mucho que no sentía. Los recuerdos son siempre un asco, pero esta vez me gustaba pensar en los chicos y verlos. Si me pongo a contar de todo lo que vi no lo vas a creer porque tendría para rato. Y eso que ahorraría detalles. Por ejemplo, para decirte una sola cosa, veía a Lan con un vestido verde que se ponía cuando iba al club 33 donde yo tocaba con Hamp. Veía el vestido con unas cintas, un moño, una especie de adorno al costado y un cuello... no al mismo tiempo, sino que en realidad me estaba paseando alrededor del vestido de Lan y lo miraba despacito. Y después miré la cara de Lan y la de los chicos, y después me acordé de Mike que vivía en la pieza del lado, y cómo Mike me había contado la historia de los caballos salvajes en Colorado... ...Fíjate que solamente te cuento un pedacito de todo lo que estaba pasando y viendo. ¿Cuánto hará que estoy contando este pedacito? No se, pongamos unos dos minutos. Dos minutos y te he contado un pedacito nada más. Si te contara todo lo que les vi hacer a los chicos,

y como Hamp tocaba Save It pretty mamma y yo escuchaba cada nota, entiendes, cada nota, y Hamp no es de los que se cansan, y si te contara que también le oí a mi vieja una oración larguísima, donde hablaba de repollos, me parece, pedía perdón por mi viejo y por mí y decía algo de unos repollos ... bueno, si te contara en detalle todo eso, pasarían más de dos minutos, ¿eh, Bruno? Pasaría un buen cuarto de hora, eh Bruno. Entonces me vas a decir cómo puede ser que de repente siento que el metro se para y yo me salgo de mi vieja y Lan, y todo aquello, y veo que estamos en Saint Germain-des-Prés después, que queda justo a un minuto y medio de Odeón” (Cortázar, pp.141-142)

El contraste entre la estructura ordenada del metro y la complejidad del tiempo interior del personaje sirve para resaltar la discrepancia entre el tiempo objetivo y el mundo interior subjetivo, enfatizando la desconexión entre la realidad externa y la experiencia interna.

El metro de París es un intersticio en la obra *El Perseguidor* ya que es un espacio de transición o separación entre distintos elementos o estados. En la obra, el metro representa un espacio de conexión entre realidades, un lugar donde convergen diferentes líneas, estaciones y trayectos. Este entorno de tránsito sirve como un intersticio entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la realidad externa (tiempo real) y la complejidad de la experiencia interna del personaje Johnny Carter (tiempo interior).

El metro, al ser un espacio de paso y conexión, refleja la transitoriedad y la complejidad de la mente de Carter. Es un lugar donde convergen distintas direcciones, al igual que sus pensamientos y recuerdos se entremezclan en su mundo interior. Esta noción del metro como un intersticio simboliza la discontinuidad del tiempo interior de Carter, ya que, en esos espacios de tránsito, la realidad y la percepción subjetiva se fusionan y se separan, mostrando la brecha entre la realidad objetiva y la experiencia interna.

4.4.5 El espacio en la obra *El Perseguidor*.

El espacio real se relaciona con los entornos físicos objetivos, como las calles de París, los estudios de grabación, los bares y el metro y sus estaciones. Estos lugares representan la realidad externa y tangible en la que se desenvuelven los personajes y los eventos. Por otro lado, el espacio imaginario se refiere al mundo subjetivo y psicológico de Johnny Carter. Este espacio abarca sus pensamientos, emociones, recuerdos y percepciones, que se

entrelazan de manera compleja e intrincada, creando una realidad interna, a menudo más significativa y profunda para él que la realidad externa.

El contraste entre el espacio real y el imaginario es una característica fundamental de la obra, ya que Cortázar explora la disonancia entre la realidad objetiva y la experiencia subjetiva. La narrativa se mueve entre estos espacios, mostrando cómo los límites entre lo tangible y lo abstracto se desdibujan, y cómo la percepción personal moldea la interpretación de la realidad.

En el párrafo inicial, Cortázar nos presenta a los personajes principales, Johnny y Bruno, encontrándose en la habitación del cuarto piso de un hotel, lugar en donde Johnny reside en la ciudad de París. El estado de Johnny es deplorable. *“Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias: la ventana da a un patio casi negro, y a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara”*. (Cortázar, p. 131). Esta descripción que hace Bruno, el narrador y biógrafo de Carter, nos describe el espacio real de los acontecimientos, y Cortázar lo hace para posteriormente contrastarlo con el espacio interior en el que Johnny transita más allá de la realidad. *“No hace frío pero he encontrado a Johnny envuelto en una frazada, encajado en un sillón que larga por todos lados pedazos de Estopa amarillenta.”* Bruno observa a Johnny encapsulado, renuente a participar de un espacio y un tiempo presente, ensimismado y “envuelto” con una protección o una barrera que lo separa del mundo real; probablemente escudándose en una enfermedad ocasionada por ese mismo rechazo a la realidad. *“Johnny seguía mis palabras y mis gestos con una gran atención distraída, como un gato que mira fijo pero se ve que está por completo en otra cosa; que es otra cosa.”* (Cortázar, p. 132) El espacio en donde Johnny habita es completamente diferente al espacio real. El pensamiento de Johnny se encuentra muy alejado de los temas que “de verdad le ocupan” en el mundo real: la pérdida del saxofón, la próxima grabación y el próximo concierto.

Johnny no está dispuesto a asumir la realidad, y, por ende, a asumir los compromisos que su entorno le imponen: un contrato, recitales, grabaciones. *“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.”* (Cortázar, p.133) Johnny hace un esfuerzo notorio por explicarle a Bruno cómo está, dónde está, qué es lo que siente; pero sus palabras no son

suficientes para que Bruno lo comprenda. *“No hay nada aquí dentro Bruno, lo que se dice nada. Esto -nos imaginamos a Johnny señalando su cabeza- no piensa ni entiende nada. Nunca me ha hecho falta para decirte la verdad yo empiezo a entender de los ojos para abajo, y cuanto más abajo mejor entiendo, pero no es solamente entender, en eso estoy de acuerdo.”* (Cortázar, p.136)

En el relato, Cortázar nos va presentando esta idea dual de Johnny de varias formas. Además del cuarto de hotel, Cortázar, a través de Johnny, utiliza otras metáforas de espacios de la vida real que permiten a Johnny explicar su sentimiento, su búsqueda, su percepción y negación de la realidad espacial. El metro de París es uno de los espacios más representativos del cuento, ya que es ahí en donde Johnny nos hace entender cómo vive en espacios y realidades múltiples; el metro es el intersiticio que abre los portales – las rutas- a las diferentes oportunidades que puede tomar Johnny en búsqueda de su libertad, de su espiritualidad idónea. Esta dualidad queda muy clara en dos momentos del cuento: *“...y he visto a Johnny que se ha quitado de golpe la frazada con que estaba envuelto, y lo he visto sentado en el sillón, completamente desnudo, con las piernas levantadas y las rodillas junto al mentón, temblando pero riéndose, desnudo de arriba abajo en el sillón mugriento”*. (Cortázar, p. 144) Aquí Bruno se da cuenta de cómo la realidad de Johnny es completamente diferente a la otra realidad, y no es hasta que lo vuelve a ver en su entorno natural, rodeado de amigos, haciendo música, que Bruno se da cuenta de que, en efecto, Johnny vive en dimensiones paralelas.

“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, Johnny obsesionado por algo que su pobre inteligencia no alcanza a entender, que flota lentamente en su música, acaricia su piel, lo prepara quizá para un salto imprevisible que nosotros no comprenderemos nunca.” (Cortázar, p. 133)

Este es un momento clave de la obra ya que presenta el espacio intersticial de Johnny Carter y su transición entre el mundo real y su mundo. La música le abre el túnel que le permite perseguir, ir en búsqueda de su libertad, de su felicidad, de su paz, de esa nota azul que le haga desprenderse por completo de lo que el espacio real le condiciona.

Además del metro de París, en *El Perseguidor*, otros espacios podrían interpretarse como intersticios. Lugares como el apartamento de Johnny, los bares, los estudios de grabación, las calles nocturnas o la propia mente de Johnny Carter podrían ser considerados espacios

intersticiales. Los bares, frecuentados por Carter, representan espacios de transición donde se mezclan distintas realidades: la música, las relaciones personales, los estados emocionales y las reflexiones existenciales del personaje. Estos lugares funcionan como espacios intermedios donde convergen múltiples experiencias y percepciones.

Los estudios de grabación, donde Carter realiza su arte, también podrían ser considerados intersticios, ya que son lugares donde se fusionan el tiempo de creación musical y las emociones del personaje, revelando una mezcla de la realidad externa y su mundo interior.

“Bueno, tengo ganas de tocar y tocaría ahora mismo si tuviera el saxo, pero Dédée se emperrió en llevarlo ella misma al teatro. Es un saxo formidable, ayer me parecía que estaba haciendo el amor cuando lo tocaba. Vieras la cara de Tica cuando acabe. ¿Estabas celosa Tica? ... Y se han vuelto a reír a gritos, y Johnny ha considerado conveniente correr por el estudio dando grandes saltos de contento y entre él y Art han bailado sin música, levantando y bajando las cejas para marcar el compás.” (Cortázar, p. 151)

El humor de Johnny en el estudio, la felicidad de convivir entre músicos, con la música, incluso sin tocar, crean una atmósfera opuesta a la de Johnny en el encierro, deprimido, sin razón en esta vida, agobiado y enfermo. Las calles nocturnas, con su atmósfera misteriosa y la interacción con otros personajes, actúan como intersticios donde se entrelazan los eventos externos y los pensamientos internos de Carter. Es mediante esos pensamientos que el protagonista muestra a su interlocutor en la obra, Bruno, y a los lectores, sus anhelos, sueños, emociones, pensamientos, ideales, etc. y es con estos pasajes con los que Cortázar presenta los puntos de fuga que abren los túneles hacia otros espacios temporales, físicos, psicológicos y espirituales.

“En la calle me he subido del cuello de la gabardina porque empezaba a lloviznar, y he respirado hasta que me dolieron los pulmones; me ha parecido que París olía a limpio, a pan caliente. Sólo ahora me he dado cuenta de cómo olía la pieza de Johnny, el cuerpo de Johnny sudando bajo la frazada. 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. Me he puesto a pensar en pasado mañana y era como una tranquilidad, como un puente bien tendido del mostrador hacia adelante.” (Cortázar, p. 146)

Es por lo anterior que la propia mente de Johnny Carter, su mundo interior, puede considerarse el principal intersticio, ya que es donde convergen y se entremezclan sus

recuerdos, emociones y percepciones, creando un espacio de transición y separación entre la realidad objetiva y su experiencia subjetiva.

4.4.6 El túnel

¿Que es lo que busca o persigue Johnny en esta obra?

Johnny Carter busca una forma de expresión y comprensión más profunda a través de la música, específicamente en su saxofón. Su búsqueda se centra en alcanzar un tipo de comprensión superior, una conexión más íntima con la esencia de la música y con su propia identidad. A lo largo de la historia, Johnny persigue esa "nota azul", una expresión que él cree captura la esencia misma de la música y, por ende, de la vida. Esta búsqueda lo lleva a explorar los límites de su arte, así como a enfrentar sus demonios personales y su compleja relación con el mundo que lo rodea.

En su constante lucha por encontrar esa "nota azul" y en su búsqueda por la autenticidad musical, Johnny busca desesperadamente una forma de expresión que le permita revelar la esencia pura y verdadera de su arte y de su vida, mientras lidia con sus propias limitaciones y contradicciones personales. Pese a todas las aparentes contradicciones y los sinsentidos de Johnny, Bruno parece comprender lo que Johnny persigue, se da cuenta, lo reconoce, y se confronta también en una lucha contra la realidad externa y la realidad interna de ese otro Johnny.

“Y no digo todo, y quisiera forzarle a decirlo: los envidio, envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado. Envidio todo menos su dolor, cosa que nadie dejará de comprender, pero aún en su dolor tiene que haber atisbos de algo que me es negado. Envidio a Johnny y al mismo tiempo me da rabia que se esté destruyendo por el mal empleo de sus dotes, por la estúpida acumulación de insensatez que requiere su presión de vida. Pienso que, si Johnny pudiera orientar esa vida, incluso sin sacrificarle nada, ni siquiera la droga, y si piloteara mejor ese avión que desde hace cinco años vuela a ciegas, quizá acabaría en lo peor, en la locura completa, en la muerte, pero no sin haber tocado a fondo lo que busca en sus tristes monólogos a posteriori, en sus recuentos de experiencias fascinantes pero que se quedan a mitad del camino. Y todo eso lo sostengo desde mi cobardía personal, y quizá en el fondo quisiera que Johnny acabara de una vez, como una estrella que se rompe en mil pedazos y deja idiotas a los astrónomos durante una semana, y después uno se va a dormir y mañana es otro día.” (Cortázar, p. 150)

También Bruno, gracias a la introspección de Johnny, puede aceptarse como un ser corrompido por el sistema, víctima de su ambición, egoísta y falto absoluto de sensibilidad y empatía por los demás.

“En el fondo somos una banda de egoístas, so pretexto de cuidar a Johnny lo que hacemos es salvar nuestra idea de él, prepararnos a los nuevos placeres que va a darnos Johnny, sacarle brillo a la estatua que hemos elegido entre todos y defenderla cueste lo que cueste. El fracaso de Johnny sería malo para mi libro y probablemente de cosas así está hecho una parte de mi cuidado por Johnny”. (Cortázar, p. 153)

4.4.7 El Tiempo y el Espacio en el Bebop

El tiempo en el Jazz es analizado y marcado principalmente a través del concepto de "compás" y "swing". El compás establece la estructura rítmica y se divide en fracciones, como 4/4 o 3/4, mientras que el “swing” se refiere a la sensación rítmica distintiva que hace que la música de Jazz sea única. Los músicos utilizan el ritmo, la sincopación, el tempo y la improvisación para jugar con el tiempo y crear una sensación de fluidez y flexibilidad dentro de la estructura musical.

El tiempo en el Bebop se caracteriza por su complejidad rítmica y su énfasis en la improvisación veloz. En el Bebop, los músicos exploran ritmos complejos, cambios de acordes rápidos y líneas melódicas intrincadas. Utilizan el compás, a menudo en 4/4, pero agregan variaciones rítmicas, sincopación y acentos inesperados para crear una sensación de fluidez y dinamismo. Los músicos de Bebop tienden a jugar con el tiempo de manera más elaborada, desafiando las convenciones rítmicas y explorando patrones rítmicos complejos con gran destreza.

En el Bebop, el tiempo se marca de manera característica a través de varios elementos. Los músicos de Bebop suelen tener una pulsación interna sólida y clara, como si les saliera del corazón, lo que les permite mantener un sentido rítmico constante incluso en tempos rápidos y complejos.

Aunque en el Jazz se mantiene una estructura rítmica constante, los acentos rítmicos se colocan en los contratiempos, lo que da una sensación de fluidez y movimiento distintivo en el Bebop. Los músicos de Bebop desarrollan un sentido del tiempo interno muy preciso,

permitiéndoles tocar líneas melódicas y rítmicas complejas con fluidez dentro de la estructura general del tiempo. Los acentos rítmicos son marcados y pueden ser muy pronunciados, incluso en frases rápidas y complejas, lo que contribuye a la sensación de "pulso" y energía en la música Bebop.

En el Bebop, marcar el tiempo implica mantener una pulsación interna sólida, enfocarse en los contratiempos, utilizar acentuaciones pronunciadas y desarrollar la habilidad de interpretar líneas rítmicas y melódicas complejas dentro de esa estructura temporal.

Desde la perspectiva de la teoría del túnel, el tratamiento del tiempo en el Bebop puede entenderse como una operación de perforación de las convenciones métricas heredadas del Jazz tradicional. El tiempo deja de funcionar como marco estable y predecible para convertirse en un campo de experimentación donde el pulso es desplazado, tensionado y rearticulado. Los músicos Bebop no se limitan a ejecutar patrones rítmicos consolidados, sino que intervienen activamente sobre ellos mediante la improvisación, la acentuación de tiempos débiles, la introducción de síncopas inesperadas y variaciones súbitas de tempo que alteran la percepción regular del compás.

El Bebop encarna una temporalidad inestable que cuestiona la linealidad y la previsibilidad métricas. La improvisación opera como dispositivo de reconfiguración constante sobre una estructura armónica reconocible; el intérprete introduce desplazamientos rítmicos que desestabilizan el centro acentual y generan una sensación de urgencia o suspensión. Aplicar la teoría del túnel al análisis del tiempo en el Bebop implica, por tanto, comprender estas prácticas no sólo como innovaciones técnicas, sino como gestos poéticos que atraviesan la estructura tradicional para abrir nuevas posibilidades de experiencia musical. El tiempo, lejos de ser una base fija, se transforma en espacio de tránsito y conflicto, donde la norma es continuamente puesta en crisis y resignificada.

4.4.8 El espacio en una obra de Jazz

Desde la perspectiva de la teoría del túnel, el espacio en el Jazz —entendido como la gestión de pausas, silencios y densidades sonoras— deja de concebirse como simple intervalo entre

notas para convertirse en un campo de tensión estructural. El silencio no representa una ausencia pasiva, sino una instancia activa que articula énfasis, contraste y expectativa, modulando la percepción rítmica y la interacción entre los instrumentos. En el Bebop, donde predomina la velocidad y la complejidad melódico-armónica, el espacio adquiere una función particularmente estratégica: breves interrupciones o suspensiones emergen entre ráfagas de notas, intensificando la sensación de inestabilidad y dinamismo.

La diferencia entre grabación de estudio e interpretación en vivo acentúa esta dimensión espacial. Mientras el registro discográfico tiende a fijar y depurar la ejecución, la performance en directo expone el espacio como territorio de negociación inmediata, donde silencios, respuestas y ajustes espontáneos reconfiguran continuamente la textura sonora. El espacio se vuelve entonces acontecimiento, atravesado por la energía compartida entre intérpretes y audiencia.

Aplicar la teoría del túnel al análisis del espacio en el Bebop implica interrogar las convenciones que regulan la distribución del silencio dentro de un estilo caracterizado por su densidad. La perforación de la norma puede manifestarse tanto en la saturación extrema del tejido sonoro como en la introducción inesperada de pausas que fracturan la continuidad. Así, el espacio funciona como dispositivo de desestabilización: al alterar la expectativa auditiva, redefine la narrativa musical y transforma la experiencia temporal del oyente. En este sentido, el manejo del silencio en el Bebop no es mera técnica interpretativa, sino gesto poético que atraviesa la estructura establecida para abrir nuevas posibilidades de significación sonora.

4.4.9 Ritmo, espacio y tiempo en el álbum “The magnificent Charlie Parker”

En la obra de Charlie Parker, las piezas están llenas de notas rápidas y frases complejas, hay momentos en los que se puede observar el uso estratégico del espacio. Por ejemplo, entre los solos o frases musicales, Parker y los músicos a menudo emplean breves silencios o pausas cortas. Estos silencios se utilizan para resaltar ciertos cambios armónicos, crear tensión antes de un nuevo pasaje o permitir la transición entre distintas secciones de la pieza. A pesar de su naturaleza generalmente rápida y llena de notas, los músicos encuentran momentos para

agregar breves espacios de silencio que contribuyen a la dinámica y al impacto general de la interpretación.

La obra de Parker desafía las normas establecidas en el Bebop, redefiniendo la distribución del espacio sonoro y la estructura temporal para crear una versión que rompe las convenciones habituales y ofrece una experiencia auditiva novedosa.

Un intersticio en una obra musical se refiere a un espacio o fragmento breve que separa dos secciones musicales. Puede ser un breve pasaje, una transición corta o un momento de silencio que actúa como un puente entre partes distintas de la pieza. Un ejemplo claro de intersticio es el breve silencio o el pasaje corto que se encuentra entre el verso y el estribillo de una canción, o, en el Jazz, el espacio justo de transición entre la melodía estructurada y la improvisación, sirviendo para marcar la transición entre estas secciones. Estos intersticios contribuyen a la estructura general de la obra musical, brindando variedad y fluidez a la composición.

Pista Uno: *Au Privave*

Esta obra está compuesta en la tonalidad de la menor en un compás de cuatro cuartos. Es una variación al blues tradicional pero con un ritmo más acelerado, semejante al ritmo del boogie. Al igual que en el blues tradicional, la pieza está estructurada alrededor de 12 compases, pero, a diferencia del blues tradicional, Charlie Parker, inicia tocando un acorde mayor, en vez de un acorde menor en séptima, lo cual disminuye el tinte dramático y la hace una obra más ligera al oído.

En un blues tradicional, la estructura armónica gira alrededor de un acorde en primera, luego uno de cuarta y luego uno de quinta que coinciden exactamente en los compases. Cuatro compases de primera, cuatro compases de cuarta, un compas de primera, uno de cuarta, uno de quinta, uno de cuarta y uno de primera, para completar el círculo de blues de 12 compases.

En esta pieza Charlie Parker introduce el compás de cuarta un tiempo más tarde desde el inicio de la obra, lo cual refleja claramente la libertad armónica y melódica del Bebop. El tema de la obra o la línea melódica que lleva el saxofón de Parker, presenta las siguientes tonalidades: F - G7 - C7 - F - G7.

Es a partir de esa estructura, en donde los músicos (saxofón, trompeta , bajo batería y Piano) juegan a los intercambios melódicos y armónicos pasando de las dominantes a las progresiones armónicas con disminuciones en los acordes.

La obra comienza con el saxofón de Parker, presentando dos veces la línea melódica de la pieza, lo que se conoce como el círculo armónico completo, siendo el saxofón el instrumento que marca las pautas melódicas y armónicas. A partir del noveno compás, inicia la primera improvisación con el saxofón de Parker.

Durante la improvisación, la batería y el bajo van marcando métricamente el ritmo y la armonía. La batería marca un ritmo sincopado con la escobilla sobre los platillos semejando el correr de un caballo, con ese remate irregular al final de cada zancada en una carrera acelerada, pero sin tropiezos, sin perder el ritmo, manteniendo siempre la misma velocidad. Durante este tiempo el saxofón tiene libertad absoluta para ir y venir entre las notas de la escala de la menor, y las notas que Parker decide incluir incluso fuera de armonía estándar. El saxofón, además cuenta con la libertad rítmica para incluir espacios que le permiten al ejecutante aspirar y poder lograr la ejecución de notas con una velocidad asombrosa.

Durante la improvisación del saxofón, el piano toca acordes armónicos sincopados que contrastan con los ritmos de la batería y el bajo y que atinadamente llenan varios de los silencios o pausas del saxofón durante la improvisación. Esta primera improvisación del saxofón tiene una duración aproximada de un minuto siete segundos desde el minuto 0:27 hasta el minuto 1:20.

La segunda improvisación le corresponde a la trompeta y sucede inmediatamente después de la primera sin regresar a la melodía tradicional, lo cual también rompe con el círculo de los estándares de blues y Jazz. Es distintivo el tono más grave de la trompeta, lo cual le da una cualidad un tanto más sombría a la obra, y hasta cierto punto, ésta pasa de un ambiente un tanto festivo a uno más dramático.

El solo de trompeta se ejecuta de forma similar al de saxofón, con libertad melódica y armónica, pero debido a las condiciones del instrumento es mucho más complejo tocar notas a alta velocidad, por lo que en el solo destacan más las notas retardadas que tienen además la cualidad sonora de moverse tonalmente dentro de la misma nota, algo parecido al sonido que

se escucha al ajustar la cuerda de una guitarra o un violín mientras es afinada. El solo de trompeta tiene una duración menor al solo de saxofón, de tan sólo 25 segundos a partir del minuto 1:21 al minuto 1:46.

La batería marca rítmicamente el final de improvisación e invita al Piano a tomar la improvisación número tres. Es en este momento cuando comienza el diálogo entre el piano y la batería, en un intercambio de notas y ritmos que sólo se mantiene estable debido a la forma en que el bajo se apega a la estructura original de la pieza. Durante toda la obra, el bajo está tocando un estilo conocido como *walking bass*, pareciera que el instrumento camina fluidamente durante toda la obra, manteniendo un ritmo intenso pero estable que se percibe en un plano paralelo a los efectos rítmicos que produce la batería mediante las escobillas. Parece que el bajo es el único instrumento que conoce la ruta a seguir y es la guía de los demás, a pesar de que los solistas buscan fugarse cada vez que les toca su turno.

En la última variación son notorias las aceleraciones, los cambios de ritmo y los cambios en la dinámica de la obra, es decir, la intensidad con la que los instrumentos pretenden sobresalir uno ante el otro, como si se tratara de una discusión en donde ambas personas afirman tener la razón.

Es la batería, la que llega a un clímax dinámico que se toca en un pequeño solo y que marca el regreso a la melodía original de la obra para dar paso a la coda. Es en este punto climático de la batería en donde se identifica el intersticio que abre el túnel hacia el punto de fuga.

Al tratarse de una grabación en estudio y debido a las limitantes temporales de una grabación. Los músicos tienen que regresar a la línea melódica original para concluir la obra, sin embargo, si esta obra era tocada en directo, es en este punto en donde los músicos abrían ido en búsqueda de la sublimación, quizás con un diálogo más intenso entre saxofón y trompeta, en una lucha por alcanzar la nota azul, siempre bajo la estricta mirada de orden del bajo y de la batería.

En la obra *Au Privave*, un ejemplo de intersticio podría ser los breves momentos de silencio o pausa entre las frases musicales rápidas y complejas, o entre la producción de la melodía en conjunto y el solo improvisado de cada instrumento. A pesar de la naturaleza generalmente rápida y llena de notas, Parker y los músicos a menudo emplean breves silencios estratégicos,

funcionando como intersticios que separan frases o secciones musicales. Estos espacios de silencio sirven para marcar transiciones, resaltar ciertos cambios armónicos o crear tensión antes de un nuevo pasaje, actuando como puntos de descanso dentro de la intensidad y complejidad de la pieza.

Pista dos: She rote

Esta es una obra de Bebop con un tono un tanto positivo, compuesta en Sol mayor y acompañada de sus respectivos modos menores. Tiene un ritmo de 134 BPM (beats por minuto) y es interpretada a cuatro beats por compás. Se trata de una pieza rítmica y de alguna forma bailable.

Esta pieza en particular representa claramente lo que Charlie Parker hizo al transformar el Jazz tradicional tocado en modo armónico vertical a un Jazz tocado en modo horizontal. El modo horizontal se refiere al rompimiento de la estructura clásica de la armonía en donde cada cuatro ritmos se cambiaba la armonía. Lo que Charlie Parker hizo fue prolongar estos ritmos a ocho o 16 compases, pero modulando su instrumento alrededor de la principal línea armónica durante esos ocho o dieciséis compases.

Al escuchar esta forma de tocar y contrastarla con las ejecuciones de las orquestas tradicionales de Jazz, el oyente puede percibir mayores disonancias dadas por la flexibilidad que tienen los instrumentos al improvisar.

Esta forma de interpretar le permite a los músicos mayor flexibilidad y refleja en cierto modo la búsqueda o el punto de fuga hacia una realidad musical diferente a los enfoques tradicionales; que representa en gran medida el mérito que tiene Charlie Parker como músico innovador.

Ejecutar estas piezas en modo horizontal, hace que el oyente permanezca más tiempo en los ambientes de tensión de la obra, y cuando al final el modo cambia se percibe la solución y vuelta a la melodía de una manera notoria.

Esta pieza inicia con una muy breve presentación de la línea melódica por el saxofón. A diferencia de muchas otras obras de Jazz, en esta pieza Charlie Parker presenta la línea

melódica sólo una vez del minuto 0:00 al 0:06, en tan solo 6 segundos, de un total de 3:05 que dura la pieza, y posteriormente la obra se desarrolla solo a través de improvisaciones de cada instrumento, todos en movimiento fluido en esa línea melódica horizontal.

El primer turno es del saxofón; la improvisación inicia en el minuto 0:07 y la lleva hasta el minuto 1:06. Posteriormente es la trompeta quien tome el papel protagónico, y que en esta ocasión es tocada con sordina, lo cual permite que se toquen notas casi a la misma velocidad que lo hace el saxofón. Al minuto 2:02 la tercera improvisación la toma el Piano e igualmente es notoria la velocidad de la ejecución con la mano derecha. Esa velocidad vertiginosa pareciera una carrera entre los tres instrumentos, como si el que llegase primero al final es el que salvaría a la melodía. El saxofón de Parker parece arrebatarse la improvisación al piano en el minuto 2:29, y al llegar a la coda batería y saxofón entran en un diálogo que parece un duelo por definir quién es el que llega a la meta. Evidentemente este duelo antecede la vuelta a la melodía original en el minuto 2:58 la cual nuevamente es sólo tocada una sola vez para finalizar la obra en el minuto 3:04.

Es también muy notorio cómo durante las improvisaciones sólo uno de los dos instrumentos de metal es el que ejecuta mientras el otro permanece en silencio, sin embargo, bajo batería y piano dan cuerpo a la obra y mantienen el ritmo acelerado de la misma. Por un lado, el Piano Juega un papel muy importante, ya que durante las improvisaciones de trompeta y saxofón, el piano es quien llena algunos de los silencios o remata las frases como si en el diálogo confirmara lo que se ha dicho anteriormente o como si quisiera complementar la información previa. Esto también lo hace la batería, aunque de forma no tan repetida como el piano, pero hay un momento en la obra (minuto 0:50) en que la batería hace unos remates rítmicos sonoros durante la improvisación del saxofón, como si le estuviera pidiendo que se detenga o cediera el turno, o como queriendo interrumpir para confirmar u objetar lo que se ha dicho; también, parece como si se estuviera tocando una puerta para abrir el intersticio que lleva hacia otra realidad, para ver si ahí detrás de la puerta está la nota azul. El saxofón parece no hacer caso de este llamado y simplemente continúa con su ejecución.

Al igual que en la primera pieza de este álbum, el bajo se mantiene durante toda la obra, ejecutando lo que se llama *walking bass* que da ese efecto como de acompañar de forma paralela a los demás instrumentos que van improvisando, pero con la diferencia de que el

bajo camina a un ritmo constante y como en línea recta, mientras que los instrumentos solistas cambian constantemente de ritmo, y parece como si a veces tropezaran, se retrasan o se adelantan, y son la batería y el bajo quienes los jalan y los mantienen dentro de la estructura rítmica.

Pista tres: K. C. Blues

Es una pieza escrita en la tonalidad de Do Mayor con un compás de cuatro cuartos. Como el nombre lo dice, se trata de un blues pero es ejecutado al estilo Bebop. El ritmo de blues es notoriamente más lento que las piezas descritas anteriormente. En el ritmo se percibe el mismo andar constante, pero pareciera que es a tropezones, como si se tratara de una persona que tiene una pierna más corta que la otra.

El mood o carácter inicial es marcado por una introducción con el piano, el bajo y la batería tocando los primeros cuatro compases para marcar la pauta del sentimiento de la pieza y dar paso al saxofón de Parker. El saxofón toca dos veces la melodía principal de la obra, pero ya en la segunda vuelta Parker comienza a improvisar jugando con la melodía, moviéndola hacia tonos menores característicos del blues y que dan ese sentimiento de nostalgia o tristeza.

A partir del minuto 0:23 comienza el primer solo de Parker, acompañado por el mismo ritmo marcado al inicio en el piano, batería y bajo. Se puede notar en la improvisación de Parker cómo poco a poco el saxofón va saliendo del blues para fugarse hacia el Bebop, sin embargo, los ritmos de los otros instrumentos mantienen el carácter de blues de la pieza.

Desde el minuto 1:24 y hasta el minuto 2:13 es el turno del solo de trompeta de Miles Davis, quien a diferencia de Parker, se mantiene en el Swing del blues. Se nota como las notas de la trompeta son tocadas más lento, se prolongan un poco más que las del saxofón, y además el solo contiene más silencios, lo que genera un sentimiento de búsqueda o de intriga en donde el intérprete parece estar atrapado, como si estuviera buscando la salida que le ayude a regresar a las armonías de la canción.

Desde el minuto 2:13 hasta el 2:36 el piano tiene lo que parece un solo, pero en realidad sólo permanece tocando los acordes sincopados con el ritmo de la batería y el bajo para dar nuevamente la entrada a un solo del saxofón. Esta segunda improvisación es más corta que

la anterior y Parker la usa como una antesala a la vuelta a la melodía, incluso se puede notar cómo el saxofón durante el solo va incorporando las notas originales de la melodía hasta que, en el minuto 2:56, regresa completamente a la melodía original.

Incluso en estas últimas vueltas a la melodía Parker no pierde oportunidad para insertar lo que parecen varias notas de más, como remates de la melodía que buscan asegurarse de que lo que se está escuchando es Jazz y no blues.

Pista cuatro: Star Eyes

Es una pieza que contiene un ritmo lento claramente sincopado marcado por el diálogo entre la batería y el piano. Después de una breve introducción que prepara al público para lo que viene, el saxofón de Parker comienza una melodía que semeja una danza, a ritmo semi lento por encima de la síncopa de la batería, el piano y el bajo, como en un plano superior. La trompeta de Miles Davis arrebató la melodía u comienza un conversatorio entre saxofón y trompeta en ciclos de ocho compases, para dar paso al piano tras el silencio de los instrumentos de metal. Es una melodía muy fina, cuya aparente sencillez le da un carácter de perfección. Es el saxofón de Parker el que hace que el piano y batería regresen a la síncopa inicial para culminar la pieza.

Pista seis: Old Folks

La canción "Old Folks" es un estándar del Jazz compuesto originalmente por Willard Robison (música) y Dedette Lee Hill (letra) en 1938. Charlie Parker grabó una versión instrumental de esta pieza, así como la pieza cantada que aparece en este album, aportándole su sello característico dentro del Bebop que aún así parece salirse del contexto del album.

"Old Folks" es una balada melancólica escrita originalmente con letra, y lo que resalta es su capacidad expresiva a través del saxofón alto. Se trata de una balada en compás de 4/4, tradicionalmente tocada a un tempo lento o medio-lento. Parker grabó esta pieza en un contexto en el que buscaba ampliar su repertorio más allá de las piezas rápidas de Bebop, demostrando su versatilidad estilística y profundidad emocional.

La melodía original es lírica, nostálgica y expresiva, con un contorno suave que favorece la frase larga. Parker, sin alterar demasiado la estructura melódica, introduce sutiles variaciones rítmicas y ornamentaciones, mostrando su maestría para improvisar dentro del respeto a la canción. Su tono es cálido, introspectivo, con un vibrato moderado, y una articulación cuidadosa que subraya cada nota significativa.

La progresión armónica de "Old Folks" es rica y cromática, típica de las baladas de Jazz de los años 30-40. La versión de Parker respeta esta progresión, pero su fraseo y resolución armónica destacan su comprensión del lenguaje moderno del Bebop. Parker utiliza extensiones armónicas (9ª, 11ª, 13ª) y sustituciones que le permiten expandir los límites armónicos de la pieza sin romper su lirismo.

En lugar de realizar un solo largo y vertiginoso, como en sus grabaciones Bebop, Parker improvisa de forma contenida, dejando respirar cada frase. Sus líneas improvisadas fluyen orgánicamente desde la melodía, utilizando recursos como: motivos melódicos repetidos y transformados, uso del espacio y el silencio, lo cual da un carácter meditativo a su solo, resoluciones retardadas y frases que juegan con la tensión-resolución.

La interpretación de Parker transmite una profunda sensibilidad emocional, poco habitual en los intérpretes que se enfocaban exclusivamente en la técnica del Bebop. Aquí, Parker no busca impresionar, sino conmover: su uso del tiempo es flexible, casi vocal. La grabación muestra su control dinámico y su capacidad para sostener el interés en un tempo lento, lo cual requiere gran madurez musical.

Esta versión representa uno de los momentos más introspectivos y melódicamente emotivos de la carrera de Parker. A través de una balada aparentemente simple, Charlie Parker muestra su maestría técnica, sensibilidad interpretativa y comprensión del Jazz como arte emocional. Es un claro ejemplo de cómo, incluso en tempos lentos y estructuras tradicionales, un músico como Parker puede expandir los límites del Jazz.

Pista seis: In the still of the night

Es importante aclarar que "In the Still of the Night" es una canción escrita por Cole Porter en 1937, originalmente para la película *Rosalie*. Aunque Charlie Parker no es su autor, sí grabó una versión de esta pieza, llevándola al terreno del Bebop.

Parker grabó "*In the Still of the Night*" como parte de su proyecto con cuerdas (grabaciones con sección de cuerdas, años 1949–1950), donde reinterpreta estándares del cancionero estadounidense. Este proyecto fue controvertido en su tiempo, pues se alejaba del Bebop más crudo, pero Parker lo consideraba una forma de explorar su musicalidad de manera más amplia. La letra de la canción expresa el anhelo amoroso en los momentos de soledad nocturna. Es una canción romántica, melancólica y contemplativa.

Parker respeta la melodía original en su exposición inicial, pero la adorna con embellecimientos, mordentes y fraseo característico del Bebop. Luego, se aleja del tema para improvisar sobre su progresión armónica, demostrando su maestría técnica y expresiva.

Aunque en este arreglo con cuerdas y coro Parker suena más contenido que en sus sesiones de quinteto, sigue dejando espacio para frases rítmicamente complejas y líneas melódicas cromáticas. Su estilo de improvisación aquí es más lírico, cercano al canto, pero conserva el fraseo rápido, con desplazamientos rítmicos y modulaciones que lo caracterizan.

Las cuerdas no improvisan, más bien funcionan como colchón armónico y emocional, dando un ambiente romántico y nocturno. El contraste entre la dulzura de las cuerdas y la intensidad controlada de Parker genera una tensión expresiva muy rica. La interpretación de Parker es un ejemplo de Jazz de cámara, donde el Bebop se mezcla con elementos sinfónicos. Se puede decir que Parker lleva el lenguaje del Bebop a un entorno más accesible o "comercial", pero sin renunciar a su estilo personal. Se nota su intención de dignificar la música popular y los estándares a través de la improvisación sofisticada.

Esta versión es introspectiva y elegante. Muestra una faceta menos frenética de Parker, más emocional y puede interpretarse como una meditación sobre el amor, la soledad y la belleza, donde el saxofón es la voz íntima del alma.

Esta versión trasciende el estándar original, llevando la canción a un nuevo plano estético. Combina la sofisticación armónica del Bebop, la sensibilidad de la balada, y la emotividad

de la interpretación con cuerdas y coros. Es un ejemplo de cómo Parker supo integrar el virtuosismo y la emoción, y de cómo el Jazz puede dialogar con otros estilos sin perder su identidad.

Pista siete: Blues for Alice

Este tema de Charlie Parker compuesto en 1951 se inscribe dentro de la tradición del *Bebop* pero con una estructura armónica más sofisticada que el blues tradicional. En lugar de seguir la progresión típica de doce compases con tres acordes básicos (I-IV-V), Parker introduce una serie de cambios armónicos fluidos que crean un movimiento descendente y una sensación de constante resolución y tensión.

La melodía es ágil y llena de cromatismos, con frases rápidas y rítmicamente variadas que reflejan la destreza y creatividad de Parker como improvisador y que alejan a la pieza de la tradición de blues. La pieza sigue la estructura de blues de doce compases, pero con progresiones que incluyen acordes secundarios y sustituciones que la hacen más compleja armónicamente. Suaves en comparación con otros temas de *Bebop*, las líneas melódicas tienen un carácter lírico que hacen que la pieza sea accesible pero al mismo tiempo sofisticada.

Dentro del álbum *The Magnificent Charlie Parker*, la interpretación de *Blues for Alice* mantiene la energía y virtuosismo característicos de Bird, pero con un tono más relajado en comparación con otros temas más explosivos de su repertorio. Es un ejemplo perfecto de cómo Parker transformó el blues dentro del lenguaje del *Bebop*, combinando complejidad armónica con una naturalidad melódica impresionante. La trompeta de Miles Daivies comienza a sonar hasta el minuto 1:26 y a Miles no le queda más que seguir el mismo modo de Parker. Al minuto 1:51 le corresponde al piano hacer el solo, y en éste se puede percibir con más detalle la armonía de blues. Cuando se regresa a la melodía principal es otra vez Parker quien le asigna el modo *Bebop* a la obra.

Pista ocho: Si Si

"*Si Si*" de Charlie Parker es una composición vibrante y energética que refleja perfectamente el estilo Bebop. Grabada en 1951, esta pieza muestra la habilidad de Parker para combinar líneas melódicas complejas con una estructura rítmica ágil y un fraseo sofisticado.

La canción arranca con un riff pegajoso, casi hipnótico, que se repite a lo largo de la pieza, creando un efecto de llamada y respuesta entre los instrumentos. El saxofón alto de Parker se desliza con naturalidad sobre una base rítmica rápida y precisa, marcada por el contrabajo y la batería. Su solo es una muestra magistral de improvisación, con frases rápidas, cambios inesperados y una exploración armónica que mantiene al oyente en vilo.

Además, el título *Si Si* sugiere un juego sonoro simple pero efectivo, que se refleja en la estructura del tema: un diálogo constante entre motivos cortos y respuestas inmediatas. La pieza dura poco más de dos minutos, pero en ese breve lapso logra encapsular la esencia del Bebop: velocidad, virtuosismo y emoción pura.

La estructura armónica de *Si Si* de Charlie Parker es un ejemplo claro de la sofisticación del Bebop. Aunque la pieza tiene una forma relativamente sencilla, Parker utiliza progresiones de acordes rápidas y modulaciones inesperadas que le dan complejidad.

La pieza sigue una forma AABA, típica en el Jazz, donde la sección A se repite dos veces, luego viene una sección B contrastante (el puente), y se regresa a la sección A. Cada sección suele tener 8 compases, lo que da un total de 32 compases en el ciclo completo.

Parker también inserta muchas tensiones armónicas —como novenas, oncenas y treceñas—, además de usar cromatismos para conectar acordes, lo que crea esa sensación de líneas melódicas que se deslizan con fluidez por encima de la armonía.

La pieza está escrita en un compás de 4/4, que es el más común en el Jazz, especialmente en el Bebop. Esto significa que hay cuatro pulsos por compás, con el acento principal en el primer tiempo y un acento secundario en el tercero. En cuanto al tempo, la pieza es bastante rápida, característica típica del Bebop. Se mueve a un ritmo aproximado de alrededor de 220 a 240 pulsos por minuto (BPM), lo que le da esa sensación de urgencia y energía.

El ritmo es impulsado por la batería y el contrabajo, que marcan un swing rápido. Podemos escuchar cómo el contrabajo camina en notas negras creando una base sólida, mientras que

la batería mantiene un patrón constante en el ride y acentúa con bombos y platillos. El saxofón de Parker y los demás instrumentos tocan frases sincopadas, creando un diálogo rítmico dinámico que es clave en el estilo Bebop.

Pista nueve: Swedish Schnapps

Swedish Schnapps es una composición que sigue la estructura típica del Bebop, con progresiones armónicas sofisticadas, melodías rápidas y solos improvisados. La progresión armónica se basa en el estándar del Jazz, con ciclos de quintas, movimientos cromáticos y el uso de acordes alterados y sustituciones tritonales. Cabe destacar que esta pieza fue grabada en el formato de quinteto con saxofón, trompeta, bajo, batería y piano.

La pieza se mueve con rapidez por distintos centros tonales, lo que es característico del Bebop y de Parker en particular. La melodía es rápida, angular y llena de cromatismos. Parker emplea enclosures y passing tones, técnicas melódicas esenciales en el Bebop. Existen saltos interválicos amplios, alternados con líneas cromáticas fluidas.

El ritmo es sincopado y presenta cambios abruptos en los acentos. El swing es muy marcado en la sección rítmica. En los solos, Parker usa grupos irregulares y desplazamientos rítmicos que crean tensión y resolución. La pieza está en un compás de 4/4 y se toca a un tempo rápido. La sensación rítmica es ágil, con el ride cymbal marcando el pulso de swing.

Parker improvisa sobre la estructura armónica con frases rápidas y virtuosísticas. Hace uso de motivos rítmicos recurrentes y los desarrolla a lo largo de su solo. Su fraseo es fluido y espontáneo, con una clara influencia del blues. Se pueden encontrar superposiciones armónicas y outside playing, donde Parker se sale momentáneamente de la tonalidad para generar tensión, mismos elementos que son replicados posteriormente por los otros instrumentos, trompeta, piano y bajo.

Ésta es sin duda una muestra del Bebop en su máxima expresión, con una armonía sofisticada, una melodía ágil y un ritmo enérgico. La interpretación de Parker destaca por su virtuosismo y su innovador enfoque melódico y armónico.

Pista diez: Back Home Blues.

Back Home Blues es una pieza que, aunque basada en la forma tradicional del blues, se enriquece con elementos característicos del Bebop: armonía sofisticada, ritmo incisivo y melodías complejas. Parker demuestra cómo puede transformar una estructura simple en un vehículo para la invención melódica y la exploración armónica. Es una obra accesible pero llena de matices, ideal para estudiar tanto como para disfrutar.

La melodía tiene un carácter ligero, juguetón y rítmicamente activo. Parker utiliza frases sincopadas, con desplazamientos rítmicos que juegan con la métrica tradicional. La línea melódica incluye arpeggios, cromatismos y enlaces por aproximación cromática, característicos del lenguaje Bebop. El fraseo respeta la forma de 12 compases, con la melodía organizada en tres frases de 4 compases cada una.

La pieza se ejecuta con un tempo Medio-rápido para darle ese sentimiento de swing, claramente marcado en la sección rítmica, con un fuerte énfasis en el segundo y cuarto tiempo del compás. El uso de contratiempos y acentuaciones irregulares refuerza el estilo Bebop. La batería (ejecutada por Max Roach) es clave en mantener la energía con platillos constantes y acentos que complementan el fraseo del solista.

Los solos en las improvisaciones mantienen la forma de 12 compases, con variaciones melódicas y rítmicas sobre la estructura armónica. Parker y Davis muestran un dominio del lenguaje Bebop, improvisando con líneas rápidas, cromatismos, y frases angulares. Es particularmente notable la interacción con la sección rítmica, que responde dinámicamente a los solistas.

Pista once: Lover man

Esta grabación fue realizada durante un momento de gran crisis personal. Parker estaba gravemente afectado por el alcoholismo y el uso de drogas. De hecho, fue internado en el hospital psiquiátrico de Camarillo poco después de esta sesión.

La versión que grabó de *Lover Man* ha sido objeto de controversia. Según varias fuentes, Parker no quería grabarla en ese momento porque no se sentía en condiciones, sin embargo, el productor Ross Russell insistió. El resultado es una interpretación profundamente emocional y desgarrada.

Lover Man es una balada estándar de 32 compases en forma AABA. La armonía es rica en modulaciones y cromatismos propios del lenguaje de los estándares de Jazz de los años 40, con cambios frecuentes entre tonalidades relativas y secundarias. Es ejecutada usualmente en Db mayor, aunque Parker se mueve libremente sobre la armonía en un tempo lento de balada.

El tono de Parker es irregular, a veces vacilante, casi quebrado. No es el sonido limpio y vertiginoso que caracteriza su trabajo más brillante. Aquí, la fragilidad del timbre expresa una vulnerabilidad única. Pese a las dificultades técnicas y físicas, Parker logra construir frases líricas, llenas de tensión emocional. A veces, incluso parece luchar por mantenerse en pie, pero eso contribuye a la autenticidad del dolor que transmite. Hay algunos errores evidentes (notas caídas, desajustes rítmicos), pero estos se interpretan más como signos de su condición que como fallas artísticas. De hecho, muchos músicos y críticos consideran esta versión como una obra maestra por lo que revela emocionalmente.

Pista doce: Why do I love you.

La canción es una versión instrumental de un estándar del repertorio Jazzístico, originalmente compuesto por Jerome Kern (música) y Oscar Hammerstein II (letra) para el musical *Sweet Adeline* (1929). Aunque Parker no escribió la canción, podemos escuchar cómo su interpretación transforma la pieza significativamente a través de su estilo característico del Bebop.

Es una declaración de amor que va más allá de la admiración superficial; se enfoca en cómo el ser amado transforma positivamente al hablante. Es un texto cargado de ternura y auto-reconocimiento a través del otro, lo que la convierte en una balada lírica con alto contenido emocional.

Charlie Parker grabó estas piezas dentro del contexto del Jazz moderno, en una época donde los estándares eran “releídos” por los músicos Bebop para mostrar su virtuosismo, creatividad melódica y complejidad armónica. Parker no interpreta la melodía de forma literal o sentimental. En lugar de eso embellece la línea melódica original con ornamentaciones, trinos y síncopas, usa fraseo angular y rápido, típico del Bebop, que contrasta con el lirismo de la versión original, descompone y reconstruye la melodía con un enfoque más cerebral que emocional, aunque sin perder expresividad.

Lo central en la versión de Parker es la improvisación. Explora las relaciones armónicas con gran sofisticación mediante sustituciones de acordes, cromatismos e intervalos disonantes. Utiliza motivos breves que desarrolla a lo largo del solo, con un sentido de estructura interna muy claro. La improvisación no rompe el estándar, sino que lo reinventa desde su lógica interna.

En las versiones de Parker, el tempo suele ser más rápido que en versiones vocales tradicionales. Esto genera un efecto de urgencia, más intelectual que sentimental. El swing feel se mantiene, pero con más densidad rítmica, típica del Bebop.

Como conjunto, las doce piezas del álbum no sólo pueden leerse como variaciones sobre estructuras armónicas del repertorio Jazzístico, sino como configuraciones sonoras que encarnan una lógica laberíntica e intersticial en sentido cortazariano. Desde el tempo —frecuentemente acelerado hasta el límite de la percepción estable— se produce una experiencia de desplazamiento continuo que impide la fijación de un centro definitivo; el swing, lejos de constituir un simple balance rítmico, opera como oscilación constante entre tensión y resolución, generando una circulación que remite a la errancia propia del laberinto. El *feeling*, entendido como intensidad expresiva que excede la notación, introduce una dimensión subjetiva que abre intersticios en la estructura formal, espacios donde la interpretación desborda el esquema previo. Finalmente, el manejo del silencio —breve, estratégico, casi siempre inserto entre ráfagas de notas— funciona como umbral. No como clausura, sino como punto de tránsito que suspende momentáneamente el flujo para relanzarlo en otra dirección. Así, tempo, swing, *feeling* y silencio configuran un tejido musical que no avanza linealmente, sino que se bifurca, se repliega y se expande,

produciendo una experiencia auditiva análoga al laberinto y materializando, en el plano sonoro, el intersticio como espacio de ruptura y revelación.

4.5 Caminos cruzados: Cortázar y el Jazz Bebop en el laberinto.

Para culminar con el análisis del espacio en la obra de *El Perseguidor*, se toma otro aspecto de la teoría literaria del propio Cortázar, el concepto de el laberinto. La idea del laberinto, está presente en la obra de Julio Cortázar el autor la utiliza tanto desde una perspectiva estructural, el laberinto como una estructura narrativa, como desde una perspectiva pragmática, el laberinto como una metáfora profunda de la existencia humana.

La perspectiva estructural es por demás evidente en la novela *Rayuela*, y es el mismo autor quien invita al lector a jugar con la idea del laberinto recorriendo la historia desde al menos dos perspectivas. Evidentemente, la perspectiva pragmática del laberinto está también presente en esta historia dentro de la mente del protagonista, en la ciudad de París y en esa permanente búsqueda de la consciencia.

Tanto en *Rayuela*, como en el cuento *El Perseguidor*, para muchos el antecesor directo de *Rayuela*, se puede observar claramente la relación tan estrecha que existe entre el Laberinto de Cortázar y el mito de Ícaro, hijo de Dédalo, quien a su vez se dice construyó el laberinto de Creta, lugar donde se escondía el Minotauro. Ícaro y Dédalo eran prisioneros en la isla de Creta, gobernada por el rey Minos. Para poder escapar del encierro y dado que los accesos a la isla por tierra y agua estaban bloqueados, Dédalo fabrica alas para él y su hijo mediante plumas de aves unidas por cera. A pesar de la instrucción de Dédalo a su hijo de no volar alto para evitar que el calor del sol desprendiera las plumas, ni demasiado bajo para evitar que se humedecieran con el agua del mar, Ícaro, víctima de su ansiedad por llegar a un lugar a salvo, comenzó a subir hasta que finalmente las plumas se desprendieron e Ícaro cayó al mar. Su padre llamó Icaria a la tierra más cercana al lugar en donde su hijo perdió la vida.

La Idea del Laberinto en *El Perseguidor*.

En *El Perseguidor* y en la novela *Rayuela*, así como en muchas otras de las obras de Cortázar, el laberinto aparece como un símbolo recurrente que representa la complejidad del espacio, el tiempo, la mente y la búsqueda de sentido. A través de una exploración detallada de estos textos, se puede observar cómo Cortázar emplea el laberinto para reflexionar sobre la condición humana, el caos y la posibilidad de múltiples realidades y múltiples salidas o escapes hacia otras realidades.

En el libro de Izara Batres se toca el tema del laberinto Cortazariano en varios capítulos, y la misma Batres (2014, p. 61) dice que *“El arquetipo del laberinto es una constante en la obra de Cortázar, que remite a los rituales de su infancia, pues, como afirma el escritor, ‘desde niño, todo lo que tuviera vinculación con un laberinto me resultaba fascinador. Creo que eso se refleja en mucho de lo que llevo escrito. De pequeño, fabricaba, laberintos en el jardín de mi casa. Me los proponía. Y estas estructuras tenían una estrecha vinculación con el ritual y las sacralización de los elementos.’”*

El Perseguidor tiene múltiples referencias a este laberinto Cortazariano. Tal como se ha discutido ampliamente, la historia es contada desde la perspectiva de Bruno, un crítico musical que intenta documentar la vida y las ideas de Johnny. Sin embargo, a medida de que Bruno se adentra en la mente de Johnny, se da cuenta de que está entrando en un laberinto del que parece imposible salir; la mente de Johnny es un complejo universo multidimensional de realidades y ficciones que se mueven en un espacio y tiempo a contra ritmo de la historia y de la realidad del lector. Bruno necesita encontrar un punto de fuga, el túnel, el intersticio, para consumir su obra, la biografía de Johnny, y para ello es necesario adentrarse en el mundo y en la mente tan compleja del artista.

Johnny se presenta como un personaje atrapado en su propio laberinto mental. Su percepción del tiempo es fragmentada, no lineal, y constantemente desafía la lógica convencional. Para Johnny, el tiempo y el espacio representan quizá el laberinto principal, y cada instante, cada suceso, es una bifurcación, y Johnny permanece, al igual que Bruno, en una constante lucha por encontrar una salida o un significado en su percepción distorsionada de la realidad. Su búsqueda incesante por comprender el tiempo y la realidad lo convierte en un Minotauro, perdido en los pasillos de su propia mente, incapaz de encontrar el centro o el espacio

intersticial que lo lleve al otro lado; esto es, hasta que comienza a tocar. Entonces toma las alas de Ícaro y se desprende del mundo real para coexistir en realidades alternas a las de Bruno y a las de todos los que lo rodean.

Bruno, por otro lado, intenta comprender y racionalizar las experiencias de Johnny, pero se encuentra atrapado en su propio laberinto de palabras y conceptos. Cada intento de explicar a Johnny resulta en un fracaso, en una imposibilidad de expresar lo que Johnny piensa, vive, siente, pero sobre todo lo que Johnny es capaz de hacer sentir a los demás con su música, lo que demuestra que el laberinto no solo existe en la mente de Johnny, sino también en la de Bruno, quien se pierde en su propia búsqueda de significado.

“No me voy a poner a decirle que su edad mental no le permite comprender que ese inocente juego de palabras, encubre un sistema de ideas bastante profundo (a Leonard Feather le pareció santísimo cuando se lo expliqué en Nueva York), y que el paraerotismo del Jazz evoluciona desde tiempos del washboard, etcétera. Es lo de siempre, de pronto me alegra poder pensar que los críticos son mucho más necesarios de lo que yo mismo estoy dispuesto a reconocer (en privado, en esto que escribo), porque los creadores, desde el inventor de la música, hasta Johnny, pasando por toda la condenada serie, son incapaces de extraer las consecuencias dialécticas de su obra, postular los fundamentos y la trascendencia de lo que están escribiendo o improvisando. Tendría que recordar esto en los momentos de depresión en que me da lástima no ser nada más un crítico. ‘El nombre de la Estrella es ajenjo’, está diciendo Johnny, y de golpe oigo su otra voz, la voz de cuando está... ¿cómo decir esto, cómo describir a Johnny cuando está de su lado, ya solo otra vez, ya salido? Inquieto, me bajo del pretil, lo miro de cerca. Y el nombre del Estrella es ajenjo, no hay nada que hacerle”. (Cortázar, 2009. pp. 76-78)

En este párrafo de *El Perseguidor* vemos, como en muchos otros, a un Bruno incapaz de descifrar a Johnny. Un Bruno que, a pesar de que cree haber comprendido lo que acaba de suceder, se ve nuevamente sorprendido por la encrucijada mental que plantea Johnny; por la capacidad de Johnny de moverse en varios planos a la vez, sin la menor conciencia de la realidad y sin el menor interés de ayudar a Bruno a plasmar los hechos biográficos en palabras. Por el contrario, parece que Johnny cree que todos se mueven a su ritmo, que pueden atravesar el tiempo y el espacio de la forma en que él lo hace.

“El laberinto que Cortázar refleja es un dédalo de forma sinuosa, formado por galerías, concéntricas y por falsas puertas que le impiden a quien está en su interior encontrar la salida. La identificación laberinto, prisión encuentra su reflejo en la referencia inversa del minotauro a la otra cárcel, la realidad exterior de laberinto, la ciudad”. (De Laurentis, 2009, p. 147)

Existen infinidad de pasajes en *El Perseguidor* en donde el lector se adentra a los laberintos de Cortázar a través de Johnny y de Bruno. El metro de París, los campos de Urnas, los saltos en el tiempo, las digresiones de Johnny, y ese permanente estado de ansiedad que Johnny nos transmite con sus acciones tan lejanas a la normalidad de nuestro mundo.

“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: Ésta 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, 2009 pp. 49 50)

El lector cree saber lo que tiene que hacer o decir Johnny, intuye cómo debería de actuar en cada situación; el lector conoce al menos una salida adecuada para los problemas de Johnny, sin embargo, Cortázar mueve a Johnny de una forma impredecible, siempre perdido, pero encontrando salidas que lo llevan a otra nueva encrucijada. El verdadero túnel de Johnny se abre desde la música. Solamente cuando él empieza a tocar su saxofón es que encuentra paz y sentido, y es cuando el lector concuerda con lo que hace Johnny y agradece que la vida del artista siga su curso. Pero Johnny no va a parar ahí, él quiere romper los límites, tal como lo hicieron Cortázar y Charlie Parker en su producción artística. Johnny buscará la nota azul eternamente; se convertirá en Ícaro y seguirá volando, dejando su nombre en las islas de sus grabaciones, pero trascendiendo nuestro mundo con su muerte.

“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 veía nada, aceptaban los ya visto por otros, se imaginaban que estaban viendo. Y naturalmente, no podían ver los agujeros, y estaban muy seguros de sí mismos, convencidísimos de sus recetas, sus jeringas, su maldito psicoanálisis,

sus no fume y sus no beba... Ah, el día en que pude mandarme mudar, subirme al tren, mirar por la ventanilla cómo todo se iba para atrás, se hacía pedazos, no sé si has visto como el paisaje, se va rompiendo cuando lo miras alejarse...” (Cortázar, p. 51)

Johnny no puede entender, como Cortázar y seguramente Parker, a la gente que se conforma con los cánones establecidos. Los tres perseguidores: Cortázar, Carter y Parker permanecen en una búsqueda incansable de otras vías, de salidas alternas, de rupturas de los cánones; y miran cada ventana de la vida, cada espacio intersticial, cada agujero, cada túnel, como una salida hacia otras posibilidades; el escape de Ícaro a la libertad.

El lector se enfrenta a un laberinto de significaciones en la obra de Cortázar, donde las palabras y los conceptos se desvanecen en cuanto intentan capturar la esencia de la experiencia humana. Este laberinto no tiene centro ni salida, sino que es un espacio en constante expansión, donde cada intento de comprensión solo lleva a más confusión.

Si *El Perseguidor* presenta el laberinto como una experiencia mental y temporal, *Rayuela* lo expande a una estructura narrativa y existencial. La novela es, en sí misma, un laberinto literario. Su estructura no lineal permite múltiples lecturas, lo que refleja la idea de que cada lector construye su propio camino a través del texto. Esta característica convierte a "Rayuela" en una obra abierta, un laberinto en el que el lector se convierte en co-creador de la historia.

Horacio Oliveira, el protagonista de *Rayuela*, al igual que Johnny, es un hombre atrapado en un laberinto existencial. Su búsqueda de un sentido en la vida, sus relaciones con los demás y su constante introspección lo llevan a recorrer un camino lleno de bifurcaciones y callejones sin salida. Michel Foucault, en su concepto de heterotopía que introduce en su conferencia titulada *Des espaces autres (Otros espacios)*, describe espacios que son múltiples, contradictorios y que desafían la lógica del lugar. Oliveira se mueve entre estos espacios, que no solo son físicos, sino también mentales y emocionales, lo que refuerza la idea del laberinto como una metáfora de la vida humana.

La relación de Oliveira con La Maga y sus amigos del Club de la Serpiente, al igual que las de Johnny con la Marquesa, Bruno y Tica, es otro aspecto del laberinto. Estas relaciones no son lineales ni claras, sino que están llenas de ambigüedades y malentendidos. A medida de que Oliveira intenta descifrar su vida y sus emociones, se adentra más en el laberinto, donde cada respuesta parece generar nuevas preguntas.

Roland Barthes (1993), en *El placer del texto*, sugiere que la escritura es un tejido de citas, una mezcla de voces que resuenan en el laberinto del texto. Esta idea se refleja en la obra de Cortázar, donde el lector, al igual que Bruno, Johnny y Oliveira, se enfrenta a un texto que no ofrece respuestas claras, sino un laberinto de significados potenciales con infinitud de respuestas, todas válidas y congruentes con la realidad del lector.

La idea del laberinto en la obra de Julio Cortázar es una representación compleja y multifacética de la condición humana. En *El Perseguidor*, el laberinto es mental y temporal, reflejando la lucha de Johnny por encontrar un sentido en una realidad fragmentada. El laberinto se convierte en una estructura narrativa y existencial, donde el lector y el protagonista se encuentran atrapados en una búsqueda interminable de significado. A través de estas obras, Cortázar nos muestra que la vida es un laberinto sin centro ni salida, donde cada paso nos lleva a nuevas encrucijadas y bifurcaciones. En última instancia, el laberinto no es solo un espacio de pérdida, sino también un lugar de descubrimiento, donde cada nuevo giro revela una nueva faceta de la realidad.

El laberinto de Charlie Parker

La idea del laberinto en la obra de Julio Cortázar tiene una sorprendente correspondencia con la música Bebop de Charlie Parker, especialmente en términos de ruptura de cánones, complejidad, improvisación, y la exploración de múltiples direcciones al mismo tiempo. Como hemos analizado anteriormente, en *El Perseguidor* y en *Rayuela*, el laberinto se presenta como una estructura fragmentada, llena de caminos que se bifurcan y no conducen a un destino claro. Los personajes, como Johnny Carter y Horacio Oliveira, se encuentran atrapados en estas estructuras, intentando encontrar un sentido en medio del caos que para nosotros está disfrazado de normalidad. La música *Bebop* de Charlie Parker se caracteriza por su estructura compleja y su alejamiento de las formas musicales tradicionales. El Bebop surge como un corriente que rompe con las melodías sencillas y repetitivas del *Swing*, introduciendo cambios rápidos de acordes, ritmos impredecibles, y una improvisación que sigue un camino no lineal, un laberinto sonoro.

La idea del laberinto está presente de varias formas en la obra de Charlie Parker, ya que ésta demanda a la audiencia una concentración máxima para intentar comprender en dónde están los músicos dentro de ese espacio musical que delimita una supuesta partitura, en qué parte de la obra es protagonista cada instrumento, cuál de todos lleva la armonía, cuál el ritmo, a quién le toca conducir la línea melódica; y cada vez que parece haber una respuesta, surge una improvisación, un cambio repentino de armonía o del tempo que sacude a la audiencia y les demanda comenzar de nuevo.

La narrativa cortazariana, se caracteriza por su imprevisibilidad. La estructura de *Rayuela*, que permite múltiples lecturas y caminos, refleja un laberinto donde el lector tiene la libertad de crear su propio recorrido. Este enfoque desafía las convenciones literarias y empuja al lector a explorar sin una guía clara. La improvisación en el *Bebop* es un acto de libertad creativa. Los músicos no siguen un camino preestablecido, sino que crean “sobre la marcha”, desviándose de las expectativas y explorando nuevas posibilidades armónicas y rítmicas. Esta libertad refleja la misma idea de un laberinto donde no hay un camino correcto, sino múltiples posibilidades que pueden ser exploradas.

Tanto Johnny Carter como Oliveira están en una búsqueda constante de algo absoluto, un sentido último que siempre parece eludirlos. Este deseo de alcanzar lo inalcanzable los lleva a recorrer el laberinto de sus propias mentes y de la realidad, sin llegar nunca a una conclusión definitiva. Parker, a través de su música, también parece estar en una búsqueda de lo inalcanzable, esa aspiración a encontrar la nota azul¹, esa nota máxima que lleve a músicos y audiencia a un estado de sublimación. Su estilo se caracteriza por una exploración continua de nuevos horizontes musicales, siempre empujando los límites de lo que es posible en la música. Al igual que en un laberinto, cada nueva improvisación abre más caminos, más posibilidades, pero parece nunca conducir a un final concluyente.

El laberinto en Cortázar es un espacio donde coexisten el caos y el orden. Aunque parece que los personajes están perdidos, hay un orden subyacente en la manera en que se presentan las

¹ La nota azul es un componente característico de la música de Jazz, y es plenamente identificable en la estructura de las líneas melódicas. Según Ted Gioia (2021 p. 14) la nota azul se describe como el uso de las terceras mayores y menores en la línea vocal, así como en la séptima menor, y en la quinta menor. En algunos casos, como en la música Blues, esta nota azul se da más bien por un deslizamiento entre dos centros tonales, pero esto no es posible con todos los instrumentos; sin embargo, en instrumentos de metal como el saxofón o el trombón y en instrumentos de cuerda como la guitarra, es posible realizar estos deslizamientos. Con el paso del tiempo estas notas se convirtieron en caminos imprevistos que provocaban sonidos inimaginables para los compositores tradicionales, pero que al mismo tiempo provocaban sentimientos muy arraigados en el público.

bifurcaciones y caminos. Esta dualidad refleja la complejidad de la existencia humana y la dificultad de encontrar un sentido coherente. En el Bebop, lo que puede parecer caos y desorden en realidad está basado en una estructura subyacente muy compleja. Los cambios de acordes y ritmos siguen una lógica interna, aunque desde la superficie pueda parecer caótico. La música de Parker es un ejemplo de cómo el orden y el caos pueden coexistir, creando una experiencia que desafía al oyente a encontrar sentido en lo aparentemente desordenado.

En *El Perseguidor*, el tiempo es uno de los principales elementos del laberinto. Johnny Carter no percibe el tiempo de manera lineal; su experiencia temporal es fragmentada, con momentos que se repiten, se solapan, o se desvanecen en el olvido. Este manejo del tiempo refuerza la sensación de estar atrapado en un laberinto donde no existe un principio ni un final claro. La música de Parker también juega con la percepción del tiempo. A través de la improvisación y la variación rítmica, el Bebop altera la manera en que el tiempo es percibido por el oyente. Los rápidos cambios de tempo, las síncopas y las pausas inesperadas crean una sensación de temporalidad que, al igual que en un laberinto, no sigue un curso lineal.

La música de Charlie Parker y la narrativa de Cortázar comparten una visión laberíntica de la realidad, donde la complejidad, la improvisación, y la búsqueda de sentido están siempre presentes. En ambos casos, el laberinto no es un lugar de pérdida, por el contrario, es un espacio de creación y descubrimiento, donde cada camino, cada nota, y cada palabra abren nuevas posibilidades. Esta analogía entre el Bebop y la literatura de Cortázar enriquece la comprensión de ambas manifestaciones, mostrando cómo diferentes formas de arte pueden explorar conceptos similares desde perspectivas distintas.

La vida misma es un laberinto de oportunidades, y, el arte, a través de estas manifestaciones nos está invitando a ser por demás perceptivos, a mantener los sentidos alerta para detectar cualquier espacio intersticial que nos abra la puerta del túnel hacia otras realidades. Somos perseguidores de nuestra esencia, somos Cortázar, Parker, Johnny, Oliveira, buscando la sublimación; somos Ícaro inmersos en nuestro laberinto mental, escapando del minotauro y buscando la nota azul que nos revele esa razón para existir.

4.5 El túnel

En el cuento *El Perseguidor*, el propio Cortázar hace una magnífica referencia al nacimiento del Bebop con el propio Johnny Carter, un antes y un después. El antes, cuando las orquestas de Jazz tocaban los estándares apegándose estrictamente a partituras y bajo la batuta de un director, y el después, con un acto revolucionario, un acto de guerra, contestatario, del propio Charlie Parker, o ¿debería decir Johnny Carter? Al salirse de todos los cánones establecidos para llevar su música a una esfera superior.

“Ese no es el momento de hacer crítica de Jazz, y los interesados pueden leer mi libro sobre Johnny y el nuevo estilo de la posguerra, pero bien puedo decir que el cuarenta y ocho, digamos hasta el cincuenta, fue como una explosión de la música, pero una explosión fría, silenciosa, una explosión en la que cada cosa quedó en su sitio y no hubo gritos ni escombros, pero la costra de la costumbre se rajó en millones de pedazos y hasta sus defensores en las orquestas y en el público hicieron una cuestión de amor propio de algo que ya no sentían como antes. Porque después del paso de Johnny por el saxo alto se puede seguir oyendo a los músicos anteriores y creer que son el non plus ultra; hay que conformarse con aplicar esa especie de resignación disfrazada que se llama sentido histórico y decir que cualquiera de esos músicos ha sido estupendo y lo sigue siendo en-su-momento. Johnny ha pasado por el Jazz como una mano que da vuelta la hoja, y se acabó.” (Cortázar, p, 147)

En la obra de Jazz, como ya se ha mencionado anteriormente, el intersiticio o la puerta de entrada a otra realidad se da justo antes de la improvisación. Es ahí donde se marca la entrada al túnel, que se ejecutará durante la improvisación de cada instrumento, y que de inicio, sobre todo en las versiones en vivo, presenta una panorama indeterminado, abierto y flexible, que se irá definiendo con el paso de los compases y que también está determinado por el espacio físico, el “mood” de los espectadores, el “feeling” de los músicos y las limitaciones externas de espacio y tiempo.

Cada solista utilizará su momento de interpretación para ir en búsqueda de la perfección, de encontrar un momento ideal en el que su solo y las armonías que lo acompañan crean un estado idea de sentimientos, emociones y virtuosismo. Esa nota azul, que en el blues se llama el “mojo”, representa la utopía de la perfección, la búsqueda ontológica de la esencia de los músicos a través de su arte, y de la conjunción perfecta entre la armonía, la melodía, el ritmo, el tiempo y el espacio. Quizá por eso es que esta nota azul siempre será metafórica.

“Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en estos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio...”

entonces un hombre, no solamente yo, sino ésa, y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana.” (Cortázar, p. 143)

Johnny persigue la trascendencia espacial, temporal, terrenal, material, y busca la esencia del ser, un ser ontológico, feliz, pleno, libre, ese ser que solo aparece en momentos en los que la inspiración está a tope, en donde toda la música confluye con la atmósfera y se logra la nota azul, que todos anhelamos durase por siempre.

“Que la Música salve por lo menos el resto de la noche, y cumpla a fondo una de sus peores misiones, la de ponernos un buen biombo delante del espejo, borrarlos del mapa durante un par de horas.” (Cortázar, p. 153)

En estas palabras de Bruno, Cortázar concede al lector una oportunidad, un intersticio, un portal, con un punto de fuga, un túnel, que le permita alcanzar una otredad sin ataduras, sin compromisos, sin responsabilidades más allá del deleite y tan cerca como sea posible de la tan anhelada nota azul.

El análisis comparativo de *El Perseguidor* y las composiciones de Charlie Parker, articulado desde la teoría del túnel y las nociones de laberinto e intersticio, permite concluir que ambas obras configuran una poética de la desestabilización estructural como vía de acceso a una experiencia intensificada del sentido. En el plano literario, la fragmentación temporal, las digresiones y la ruptura del ritmo narrativo perforan la linealidad convencional y sitúan al lector en un recorrido laberíntico donde el significado no se ofrece como totalidad cerrada, sino como búsqueda incesante.

En el ámbito musical, la complejidad rítmica del Bebop, la reconfiguración del tempo, la manipulación del swing y el uso estratégico del silencio operan de manera análoga a que desarticulan el pulso estable para abrir intersticios sonoros que suspenden la expectativa y reorientan la escucha. En ambos casos, la forma no es abolida, sino atravesada; la estructura no desaparece, sino que se convierte en territorio de tránsito. Así, el túnel no designa únicamente una metáfora crítica, sino un principio operativo que explica cómo literatura y música, desde sistemas expresivos distintos, convergen en una misma lógica de ruptura productiva mediante la creación de espacios intermedios —laberínticos e intersticiales— donde el sujeto se enfrenta a la imposibilidad de fijar definitivamente el tiempo, el sentido y la identidad.

CAPÍTULO 5

Reconstrucción

El presente capítulo constituye el momento reestructivo de la investigación. Después de haber desarrollado en los apartados anteriores un análisis estructural del tiempo, el ritmo y el espacio en ambas obras, este capítulo asume una operación distinta, una reconfiguración crítica de las obras a partir de la teoría del túnel como procedimiento hermenéutico.

Tal como se ha planteado en el marco teórico, la teoría del túnel no funciona como metáfora ornamental, sino como dispositivo metodológico que permite desmontar las estructuras formales para revelar sus contradicciones internas y sus zonas de tensión productiva. En consonancia con una perspectiva cercana a la dialéctica negativa de Theodor W. Adorno (2004), el túnel no busca reconciliar los elementos disonantes de la obra, sino mantener visibles sus fracturas constitutivas. Desde esta óptica, la reconstrucción que aquí se propone no pretende homologar literatura y música, sino atravesar ambas configuraciones para hacer emerger los puntos en los que la linealidad se quiebra, el pulso se desplaza y la coherencia narrativa se fragmenta.

Esta operación se articula, asimismo, con la noción de laberinto que ha orientado la lectura de Cortázar en los capítulos previos. El laberinto, entendido no como caos sino como estructura de complejidad excesiva cuya lógica exige un recorrido no lineal, permite comprender tanto la temporalidad dislocada de Johnny Carter como la arquitectura rítmica del Bebop. En este sentido, la fragmentación narrativa de *El Perseguidor* y la aceleración sincopada del lenguaje parkeriano pueden leerse como configuraciones laberínticas en las que el sentido no se ofrece de manera inmediata, sino que exige desplazamientos, repeticiones y desvíos.

El intersticio, categoría que ha sido pensada aquí en diálogo con nociones deleuzianas de pliegue y diferencia, adquiere en este capítulo un papel central. No se trata del vacío como

ausencia, sino de la zona de indeterminación donde la estructura se fisura y, precisamente por ello, se intensifica. El silencio en el Bebop —breve, estratégico, cargado de tensión— y la suspensión temporal en Cortázar funcionan como intersticios productivos, como lugares donde el discurso se interrumpe para abrir un espacio de resonancia. Desde la perspectiva del túnel, estos intersticios no son accidentes formales, sino puntos de acceso privilegiados a la complejidad interna de la obra.

En este marco, el investigador asume explícitamente la figura del intérprete en el sentido propuesto por Umberto Eco (1992). Si toda obra configura un modelo de lector —o de intérprete— capaz de actualizar sus potencialidades semióticas, el trabajo crítico consiste en reconstruir ese modelo desde una posición consciente de su propia intervención. El investigador no se sitúa como observador externo ni como receptor pasivo, sino como instancia productiva que articula, reorganiza y reactiva las estructuras analizadas. Esta postura no implica arbitrariedad interpretativa, sino responsabilidad metodológica. La reconstrucción debe mantenerse fiel a las lógicas internas de las obras, incluso cuando las atraviesa y tensiona.

El propósito de este capítulo es, por tanto, reconstruir *El Perseguidor* y el corpus parkeriano en un espacio común de intersección teórica, mostrando que la ruptura temporal, la síncopa rítmica, el swing desplazado y el silencio estratégico no constituyen simples rasgos estilísticos, sino manifestaciones de una misma poética de la desestabilización. En esta reconstrucción, la comparación se transforma en operación crítica. No se trata de yuxtaponer elementos equivalentes, sino de evidenciar cómo ambos sistemas artísticos ponen en crisis la linealidad, la clausura y la estabilidad estructural.

De este modo, el capítulo culmina el recorrido conceptual de la tesis integrando túnel, laberinto e intersticio como categorías operativas y no meramente descriptivas. La reconstrucción propuesta no clausura el sentido de las obras, sino que las vuelve permeables a nuevas configuraciones interpretativas, demostrando que tanto en la escritura cortazariana como en el Bebop parkeriano el arte emerge allí donde la estructura se fractura y el tiempo deja de obedecer a una progresión estable. En esa fractura, el intérprete no resuelve la tensión, sino que la habita, haciendo del análisis un gesto de atravesamiento crítico.

A pesar de que el cuento *El Perseguidor* no está dividido en capítulos, sí cuenta con algunas separaciones textuales que permiten al lector identificar los cambios de ambiente o de escena. Sin embargo, no todos los cambios están marcados de forma objetiva. En este trabajo de investigación se han identificado doce escenas dentro del cuento, curiosamente, el mismo número de pistas o canciones con las que cuenta el álbum *The Magnificent Charlie Parker*. Por tal razón me permito ahora presentar, a manera de conclusión de la investigación, lo que considero el hallazgo principal de la misma: un nuevo modelo que compara ambos textos a partir de sus aspectos descriptivos y que los enlaza como un solo cuerpo en donde uno, el cuento, está ligado con el otro, el álbum; en donde cada escena de la historia tiene una relación estrecha con cada una de las piezas musicales del álbum.

Cabe destacar que en esta última parte del análisis se utilizará la edición ilustrada por José Muñoz de *El Perseguidor*, la misma que se detalla en el capítulo 2 de este trabajo. Esta decisión se ha tomado ya que, a pesar de que el texto no cambia en absoluto de su edición original, esta edición es el cuento por sí solo, fuera de la colección *Las Armas Secretas*, lo cual permite ver el texto como un todo. También es importante volver a apuntar que al tratarse de una edición ilustrada, los elementos intertextuales de las ilustraciones son ejemplo vivo de la interacción entre la literatura y el arte ilustrado.

1. La habitación de Johnny y *Au Privave*

Para escuchar esta pieza en Spotify pueden usar esta liga:

<https://open.spotify.com/track/6bwRCPiP5Y4Y9RhdtOzTGD?si=aqyzo3WTTLYc0j2IZsTvkg>

Para escuchar esta pieza en YouTube pueden usar esta liga:

<https://www.youtube.com/watch?v=0geT6FWex8w>

“Dédeé me ha llamado por la tarde diciéndome que Johnny no estaba muy bien y he ido en seguida al hotel... de la rue Lagrange, en una pieza del cuarto piso.” (Cortázar, p. 9) Así comienza el cuento narrado por Bruno, biógrafo de Johnny, en su habitación, en privado, con Johnny en mal estado, con fiebre, a obscuras. Pareciera que el título *Au Privave* fuese una

frase en francés, pero en realidad todo apunta a que fue una palabra inventada por Charlie Parker y Miles Davies, quienes no conformes con la invención en su música, también lo hacían con su lenguaje, tal como los hace Cortázar en Rayuela con el glíglico, ese lenguaje que imita la estructura del español pero que cambia los sonidos y juega con las palabras. En *El Perseguidor*, Cortázar, a través de Johnny, juega con la sintaxis: “*Esto lo estoy tocando mañana*” o “*esto ya lo toqué mañana, es horrible, Miles, esto ya lo toqué mañana.*” (Cortázar, p. 137)

En esa frase, Cortázar nos muestra a un Charlie Parker transfigurado en Johnny pero que reconoce hablar con Miles Davies, quien aparentemente le pide repita las tomas; podría ser porque sabe que las puede tocar mejor, o porque simplemente Miles no entiende a Parker y le pide se apegue a la estructura armónica.

En los diálogos, Johnny es el saxofón y Bruno la trompeta. Como se ha visto, la trompeta toca a un ritmo un poco más lento, con notas afinadas y de forma más consistente dentro de la armonía. A pesar de que Bruno tiene algunas líneas extensas en los diálogos, es claro que las conversaciones de Johnny se convierten en extensos monólogos en los cuales tanto Dédeé como Bruno sirven para regresar a Johnny a su realidad.

De esta misma forma ocurre en *Au Privave*, Dédeé es el piano que toca acordes sincopados en los diálogos, sus frases aparecen justo en los silencios de Johnny y de Bruno. Dédeé es interrumpida en más de una ocasión por Johnny, y, a pesar de tener ideas concretas e importantes, Johnny le arrebató el diálogo tal como hace el saxofón de Charlie Parker con los demás instrumentos.

Bruno: “¿Y no puedes conseguir otro?”

Dédeé: “Es lo que estamos averiguando... Parece que Rory Friend tiene uno. Lo malo es el contrato de Johnny...”

Johnny: “El contrato... ¿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.” (Cortázar, p. 12)

El momento en el que Bruno saca el ron se convierte en un intersticio y el ron es el portal que abre el túnel. Justo en ese momento Johnny se transforma. “*Entonces he sacado el frasco de ron y ha sido como si encendiéramos la luz, porque Johnny ha abierto de par en par la boca, maravillado, y sus dientes se han puesto a brillar, y hasta Dédeé ha tenido que*

sonreírse al verlo tan asombrado y contento.” (ibídem p. 13) Es en este momento cuando *Au Privave* se vuelve toda de Parker, el protagonista, el genio; podemos imaginar a sus compañeros, incluso al mismo Miles Davies, asombrados por las maravillas que ejecuta Parker en el saxofón; pero también pendientes, tratando de seguirle el hilo, buscando la forma de que lo que está haciendo, que es sin duda maravilloso, no lo deje de hacer, y, sobre todo, que no se pierda, o que no los pierda en la ejecución. Así están Bruno y Dédeé, pendientes de Johnny, descifrando lo que dice, y ellos buscando la mejor salida del conflicto – que Johnny mejore, que tenga saxofón, que se presente a tocar en los compromisos – que regrese de sus digresiones, de sus variaciones, de sus improvisaciones, de sus alucinaciones, y que esta pieza, este episodio, pueda terminar de la mejor forma.

En el cuento, es la narración de Bruno (y no su diálogo) lo que se identifica como la estructura, es decir, lo que hacen la batería y el bajo en *Au Privave*. Gracias a la narración, el lector no pierde el hilo de la obra, a pesar de que Johnny va y viene de los argumentos principales, el narrador va marcando los tiempos y los espacios de cada uno de los acontecimientos: saca el frasco de ron, ubica a Dédeé lavando platos, ofrece cigarrillos, nos explica las alucinaciones de Johnny, las improvisaciones; se ubica en el espacio frente al lector y frente a Johnny: *“Soy un crítico de Jazz lo bastante sensible como para comprender mis limitaciones, y me doy cuenta de que lo que estoy pensando está por debajo del plano donde el pobre Johnny trata de avanzar con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos. A él le importa un bledo que yo lo crea genial, y nunca se ha envanecido de que su música esté mucho más allá de la que tocan sus compañeros.”* (Cortázar, pp. 19-20)

La metáfora del metro de París que usa Johnny para explicar lo que piensa y siente mientras toca el saxo es sin duda, una forma poética bellísima en la que Cortázar nos explica lo que pasa con los solos en el Jazz. Como se explicó anteriormente, las versiones de Charlie Parker utilizadas en este análisis son grabaciones en estudio limitadas en el espacio y el tiempo de la duración de un disco LP y de las estaciones de radio que tocaban esas obras. Haber escuchado a Parker en vivo debe haber sido una experiencia sin igual. Cuando Johnny nos explica todos los pensamientos que le pasan por la mente mientras va en el metro, cómo él

siente que ha recorrido distancias y tiempos, es Cortázar quien nos hace ver cómo el solo de Jazz funciona de la misma forma.

“Pasaría un buen cuarto de hora, eh., Bruno. Entonces me vas a decir cómo puede ser que de repente siento que el metro se para y yo me salgo de mi vieja y Lan y todo aquello, y veo que estamos en Saint-Germain-des-Prés, que queda justo a un minuto y medio de Odéon... Apenas un minuto y medio por su tiempo, por el tiempo de ésta, y también por el del metro y el de mi reloj, malditos sean. Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh, Bruno?” (Cortázar, p. 26)

Eso mismo es escuchar un solo de Jazz en una versión en directo, uno no sabe cuándo terminará, pero cuando sucede, siempre permanecen esas ganas de que siga tocando, y el tiempo parece irreal, en tan solo un minuto y medio de improvisación, Charlie Parker nos ha dado vueltas en todos sentidos, nos mueve, nos despeina, nos enloquece, nos pierde, y de pronto estamos de regreso en el mismo lugar en donde comenzamos.

Al final de este episodio, todos quedan en privado, *Au Privave*, como nos lo quiso decir Charlie Parker. Johnny enfermo, desnudo, frente a su biógrafo y con su amante avergonzada, sin dinero, sin alcohol, sin cigarros, sin droga y sin saxofón; pero Johnny es genial, y, con el apoyo de todos él podrá siempre sobresalir y volará por encima de los demás.

2. La Marquesa y *She rote*

Para escuchar esta pieza en Spotify pueden usar la siguiente liga:

<https://open.spotify.com/track/29EBmiztSSDjLDDg8K1DRs?si=BQmSaVgxT-6sNIEdv-zNYA>

Para escuchar esta pieza en YouTube pueden usar la siguiente liga:

<https://www.youtube.com/watch?v=P73YHNiaakw>

La palabra *rote* es un sustantivo que en inglés significa “*la capacidad de aprender algo de tal forma que se pueda repetir de memoria sin necesidad de comprenderlo*”; una posible traducción al español sería la palabra *rutina* o *repetición*. Sin embargo, Charlie Parker la usa con una función verbal, nuevamente alterando el lenguaje, tal como nos lo describe Cortázar:

“Johnny ha abandonado el lenguaje hot más o menos corriente hasta hace diez años, porque ese lenguaje violentamente erótico era demasiado pasivo para él.” (Cortázar, p. 43)

Parker usa es pronombre *she* reconociendo a la mujer que ha escuchado su música tantas veces hasta entenderlo. El verbo *rote* infiere que es la mujer, en un actuar rutinario pero presente, quien disfruta la convivencia y quien, en el fondo, juega un papel fundamental como proveedora, la mecenas del artista. En *El Perseguidor*, la marquesa es esa proveedora que *“tiene unas orejas de lebre para todo lo que sea música, ha admirado siempre una enormidad a Johnny y a sus amigos del grupo.”* (Cortázar, p.32)

En la escena Johnny es el sujeto y el objeto, se habla de él y su música habla por él. Por eso, *She Rote* inicia con el saxofón de Parker, antes que cualquier otro instrumento. Todos los demás, la marquesa, Tica, Art, y Bruno, caminan al ritmo de Johnny, como el bajo, la batería y el piano. Se escuchan redobles de la batería como queriendo llamar la atención sin lograrlo. El solo de trompeta le corresponde a la marquesa, en esta ocasión Miles Davies lo hace muy fiel al estilo Bebop, tratando de imitar a su maestro Parker. Cortázar nos dibuja a una marquesa que habla fiel al estilo Dizzy (Gillespie) *“Cuando la marquesa se echa a hablar uno se pregunta si el estilo de Dizzy no se le ha pegado al idioma, pues es una serie interminable de variaciones en los registros más inesperados, hasta que al final la marquesa se da un gran golpe en los muslos, abre de par en par la boca y se pone a reír como si la estuvieran matando a cosquillas.”* (p. 35) las mismas risas juguetonas que escuchamos en el solo de piano (minuto 2:03 al 2:29), con esa alegría contagiosa de estar pasándola genial, entre amigos, como cuando Tica les lleva highballs y se han puesto cómodos para charlar. (Cortázar, p.35)

Los cuatro músicos que acompañan a Parker lo han imitado en esta interpretación; sin duda es muy notoria la influencia de Parker en Miles Davies, pero la batería, el piano y el bajo, también quieren hacer Bebop; de cierta forma se han hecho adictos a este género que gracias a ellos se ha vuelto tan popular. Cortázar hace una breve referencia a esta imitación (*rote*) cuando describe la risa de Tica: *“... aparte de que Tica se ríe de una manera que también noto a veces en Johnny y en Art, y que delata a los adictos.”* (Cortázar, p. 36)

La ejecución de Parker en *She Rote* es excelsa, y todos los músicos parecen estar realmente conectados, en sincronía, por eso el recelo de Bruno. *“Envidia a Johnny y al mismo tiempo*

me da rabia que se está destruyendo por el mal empleo de sus dones, por la estúpida acumulación de insensatez que requiere su profesión de vida.” (Cortázar, p.37)

A pesar de haber sido el proveedor del saxo, el instrumento divino, Bruno jamás podría causar ese efecto en alguien, solo le queda escribir la biografía, para poder poner con palabras algo de lo que Johnny y los demás lo han hecho sentir ese día en la sala de grabación. *“Soy el proveedor del magnífico saxo con el cual Johnny acaba de grabar cuatro o cinco de sus mejores improvisaciones... Si Dios estaba ayer en alguna parte puedes creerme que era en esa condenada sala de grabación.”* (Cortázar, pp. 33-35)

El mismo Johnny acepta que su actuación durante la grabación ha sido espectacular, y reconoce el apoyo que ha tenido de Bruno al haberle conseguido el saxo. *“Es un saxo formidable, ayer me parecía que estaba haciendo el amor cuando lo tocaba.”* (p. 38) La música de *She Rote* es un baile rítmico, los músicos conviven en la armonía, melodía y ritmo, y toman turnos para sus solos, incluso la batería tiene un solo en la grabación de estudio, lo cual es poco común en estas grabaciones por los límites de tiempo. En el cuento podemos notar ese júbilo de la grabación perfecta *“Johnny ha considerado conveniente correr por el estudio dando grandes saltos de contento, y entre él y Art han bailado sin música levantando y bajando las cejas para marcar el compás.”* (Cortáazar, p.40)

El significado de *She Rote* contrasta con el de la pieza uno *Au Privave*, tal como el Johnny de esta escena es diferente al otro Johnny, como dice Bruno: *“Todo esto no tiene nada que hacer con el otro Johnny... Johnny sin saxo, Johnny sin dinero y sin ropa, Johnny obsesionado por algo que su pobre inteligencia no alcanza a entender, pero que flota lentamente en su música, acaricia su piel, lo prepara quizá para un salto imprevisible que nosotros no comprenderemos nunca.”* (Cortázar, p. 41)

Cortázar nos muestra de nuevo el mito de la nota azul, de esa persecución de un ideal estético, de la esencia del ser humano tan lejana de nuestra realidad. Así como no podemos imaginarnos tocando un solo de Jazz, tampoco podemos vernos en un ideal humano, porque para alcanzarlo primero debemos destruirnos, tal como lo hizo Parker con el hot Jazz, como lo hizo Cortázar con su prosa y como nos lo demuestra con Johnny haciendo de Ícaro: *“Johnny acabará de una vez como una estrella que se rompe en mil pedazos y deja idiotas a*

los astrónomos durante una semana, y después uno se va a dormir y mañana será otro día.”
(Cortázar, p. 37)

3. Bruno, Johnny y Kansas City Blues

Para escuchar esta pieza en Spotify pueden usar la siguiente liga:

https://open.spotify.com/track/3bMm4i1Ox0mf8uRCrtMJTd?si=jPNqwnaZSt2a_m5WcHcUwQ

Para escuchar esta pieza en YouTube pueden usar la siguiente liga:

<https://youtu.be/w5z1--6I2Xc?si=MrQqoPaijSS3M8U3>

A pesar de ser una pieza tradicional de Blues, Charlie Parker la ejecuta en esta versión buscando apegarse lo más posible a su estilo libre de Bebop. Por un lado, el Blues es sin duda un género de nostalgia y tristeza, y Bruno reflexiona sobre su incapacidad de verse humanamente comparable a Johnny. *“Es fácil decirlo, mientras soy todavía la música de Johnny. Cuando se enfría ... ¿Por qué no podré hacer como él, por qué no podré tirarme de cabeza contra la pared?”* (p. 42) Vemos a un Bruno objeto de Johnny, objeto de la música de Johnny, que por más que lo anhele, se asume incapaz de poder ser un sujeto como Johnny. El blues es sin duda un género que detona sentimientos de nostalgia, melancolía, anhelo, y que al mismo tiempo hace a Bruno sentir resignación de asumir su condición, inferior a la de Johnny, y aceptar una realidad de la que él no podrá escapar.

La ejecución de esta pieza es una expresión musical de un nivel técnico insuperable. Cada instrumento hace del blues una vuelta impredecible de variaciones e improvisaciones. Bruno, y todos los demás testigos de la sesión de grabación, quedan completamente asombrados ante un Johnny que necesita estar descalzo con los pies desnudos sobre el suelo para no irse con la música.

“Johnny necesitaba en ese instante, tocar el suelo con su piel, atarse a la tierra de la que su música era una confirmación y no una fuga. Porque también siento esto en Johnny, y es que no huye de nada, no se droga para huir, como en la mayoría de los

viciosos, no toca el saxo para agazaparse detrás de un foso de música, no se pasa semanas, encerrado en las clínicas psiquiátricas para sentirse al abrigo de las presiones que es incapaz de soportar. Hasta su estilo, lo más auténtico en él, ese estilo que merece nombres, absurdos, si necesitar de ninguno, prueba que el arte de Johnny no es una sustitución ni una complicación.” (Cortázar, pp 42, 43)

Bruno compara ese sentimiento de admiración que todos sienten en la sesión de grabación con una especie de fe ciega ante una divinidad. *“Me parece comprender por qué la plegaria reclama instintivamente el caer de rodillas.”* (p. 42) E inmediatamente hace referencia a los Blues. *“El cambio de posición es el símbolo de un cambio en la voz, en lo que la voz va a articular, en lo articulado mismo. Cuando llego al punto de atisbar ese cambio, las cosas que hasta un segundo antes me habían parecido arbitrarias se llenan de sentido profundo, se simplifican extraordinariamente, y al mismo tiempo se ahondan.”* (Cortázar, p. 42)

En el minuto 0:42 escuchamos claramente a Charlie Parker decirle adiós a la estructura del Blues, el saxofón sale de la armonía, y sale del ritmo, pero la conjunción es perfecta y a los otros músicos no les queda más que seguirlo. Este ejemplo es perfecto para ilustrar el túnel cortazariano. Charlie Parker se fuga a otra realidad y así nos lo cuenta Bruno. *“Johnny ha abandonado el lenguaje hot más o menos corriente hasta hace diez años, porque ese lenguaje violentamente exótico era demasiado pasivo para él. En su caso, el deseo se antepone al placer y lo frustra, porque el deseo le exige avanzar, buscar, negando por adelantado los encuentros fáciles del Jazz tradicional.”* (Cortázar, p. 43)

También Cortázar, a través de Bruno nos vuelve a contar esa búsqueda de la perfección, esa ruptura con los cánones establecidos, mediante la rebeldía de Johnny al tocar los blues de forma diferente, sin apegarse a las condiciones técnicas o armónicas de los mismos.

“Por eso, creo, a Johnny no le gustan gran cosa los blues, donde el masoquismo y las nostalgias ... pero de todo eso, ya he hablado en mi libro, mostrando cómo la renuncia a la satisfacción inmediata, indujo a Johnny a elaborar 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, p. 43.)

Kansas City Blues es una muestra del genio de Parker para reinterpretar formas tradicionales dentro del lenguaje del Bebop. A pesar de llamarse *blues*, la pieza va más allá de la estructura básica del género, incorporando progresiones armónicas más ricas, fraseo sofisticado y una

articulación rítmica que desafía las expectativas convencionales. De la misma forma en la que *El Perseguidor* es una muestra del genio de Cortázar, quien juega con el lenguaje, el tiempo, el ritmo y la estructura del texto. Cortázar utiliza el blues como ejemplo de una experiencia tan humana como el erotismo. Sin duda, el blues es por demás también un género muy sensual, asociado a la noche, y nos presenta a un Johnny que busca el placer en sí mismo, en su interior. Aparece de nuevo la metáfora de la nota azul para hacernos entender que esa búsqueda no es externa.

“Pero entonces, dueño de una música que no facilita los orgasmos, ni las nostalgias, de una música que me gustaría poder llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorarse, para morder en la realidad que se le escapa todos los días. Veo ahí la alta paradoja de su estilo, su agresiva eficacia. Incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita, cuyo placer no está en el remate, sino en la reiteración exploradora, en el empleo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano, sin perder humanidad. Y cuando Johnny se pierde como esta noche en la creación continua de su música, sé muy bien que no está escapando de nada.” (Cortázar, pp 43, 44)

4. Sesión de grabación y *Star Eyes*

Para escuchar esta pieza en Spotify pueden usar la siguiente liga:

<https://open.spotify.com/track/1sVRFayEKeP5nuiMyi33Eb?si=Rv0Yh3ABSuSxYRy8kGpYiA>

Para escuchar esta pieza en YouTube pueden usar la siguiente liga:

https://youtu.be/5jIWUGxrVnU?si=7uUs3wPn_kyyYn-0

Curiosamente en este episodio del cuento, Bruno nos habla de un nuevo quinteto que grabará en el estudio con Johnny. Al igual que en el disco, la grabación de *Star eyes* sugiere la presencia de Charlie Parker y su orquesta, a diferencia de las primeras canciones.

En la sesión de grabación parece que Johnny no quiere tocar, llega tarde y se sienta a hablar, aparentemente sin sentido, acerca de unas urnas. Los músicos deciden comenzar a tocar para ver si la música puede motivar a Johnny.

“Y en una de esas pega un grito, nos mira a todos uno a uno, muy despacio, y nos pregunta qué estamos esperando para empezar con Amoureses. Ya sabes, ese tema de

Álamo... Johnny abre las piernas, se planta como en un bote que cabecea, y se larga a tocar de una manera que te juro, no había oído jamás. Esto durante tres minutos, hasta que de golpe suelta un soplo de arruinar la misma armonía celestial, y se va a un rincón, dejándonos a todos en plena marcha, que acabáramos lo mejor que nos fuera posible. (Cortázar, p. 47).

En la pieza *Star Eyes* llama la atención cómo Charlie Parker se limita durante casi todo el tiempo a tocar la melodía, como si fuera solamente un músico de acompañamiento; incluso sede los turnos de los solos, primero a la trompeta y posteriormente al piano, y es hasta el minuto 2:42 cuando Charlie Parker rompe la barrera melódica y armónica y se ejecuta un solo impresionante, que deja al auditorio con una sensación similar a la que intenta describir Bruno. Curiosamente parece que la pieza no termina, Parker deja de tocar y la trompeta, el piano, el bajo y la batería parecen perdidos después de escuchar el solo de Parker. En el estudio de grabación solo queda hacer *fade out* – bajar el volumen- para dar un final a la pieza.

“Pero ahora viene lo peor, y es que cuando acabamos, lo primero que dijo Johnny fue que todo había salido como el diablo, y que esa grabación no contaba para nada. Naturalmente, no le hicimos caso, porque a pesar de los defectos, el solo valía por mil de los que oyes todos los días. Una cosa distinta, que no te puedo explicar ... ya lo escucharás.” (Cortázar, p. 47).

Ese gran solo ha sido para Johnny el punto de fuga; después del solo Johnny ya no es el mismo. Se muestra muy molesto con la grabación, pide que se grabe una pieza diferente, y, a pesar de que la grabación de ésta es también magistral, de acuerdo con Bruno, ésta no se compara con *Amorouses*; al menos eso creen los asistentes. Johnny, insatisfecho, frustrado, y por demás molesto por sentir que nadie lo comprende, tiene un arranque de furia del cual solo es testigo Dédé.

“Durante la noche parece que Johnny ha incendiado la pieza del hotel y ha salido corriendo desnudo por los pasillos. Tanto él como Dédé han resultado ilesos, pero Johnny está en el hospital bajo vigilancia. Lo más que he alcanzado a saber es que Johnny está delirando y que tiene adentro bastante marihuana, como para enloquecer a diez personas.” (Cortázar, p. 48).

La figura de laberinto, de búsqueda, de túnel y de aspiración a la nota azul, el mito de Ícaro, están presentes de forma recurrente en la narración. Johnny no se siente cómodo en el mundo terrenal, no está conforme con él mismo, no le gusta su música, y de cierta forma sabe que hay algo más allá, pero simplemente no lo encuentra.

5. Johnny enfermo y *Blues for Alice*

Para escuchar esta pieza en Spotify pueden usar la siguiente liga:

<https://open.spotify.com/track/5BxzqNLhwlISk6IN5RZFkt8?si=0142YNXKSNSXhHVbHwC9mg>

Para escuchar esta pieza en YouTube pueden usar la siguiente liga:

<https://youtu.be/Upk3QiESOfU?si=NxitowXxPstxqlHn>

No hay mejor forma de introducir un blues que con llanto; justo así comienza este episodio en el cuento, con Dédée llorando porque Johnny está enfermo, se ha cancelado la gira y la grabación y Johnny parece no darse cuenta de lo que esto significa.

“He colgado el tubo cuando Dédée empezaba a llorar. Johnny está sentado en la cama, en una sala donde hay otros dos enfermos que por suerte duermen. Antes de que pueda decirle nada, me ha atrapado la cabeza con sus dos manazas, y me ha besado muchas veces en la frente y las mejillas. Está terriblemente demacrado, aunque me ha dicho que le dan mucho de comer y que tiene apetito. Por el momento lo que más le preocupa, es saber si los muchachos hablan mal de él, si su crisis ha dañado a alguien, y cosas así. Es casi inútil que le responda, pues sabe muy bien que los conciertos han sido anulados y que eso perjudica a Art, a Marcel y el resto; pero me lo pregunta, como si creyera, que entre tanto ha ocurrido algo de bueno, algo que componga las cosas. Y al mismo tiempo no me engaña, porque en el fondo de todo eso está a su soberana indiferencia; a Johnny, no le importa un bledo que todo se haya ido al diablo, y lo conozco demasiado como para no darme cuenta. (Cortázar p. 49).

Johnny permanece en ese mundo paralelo en donde sólo él es capaz de ver las cosas de cierta manera. Sigue buscando una salida, incluso piensa que la salida puede ser su muerte y cree que sólo así podrá encontrar el equilibrio que busca.

“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”. (Cortázar p. 50).

Johnny comienza nuevamente a hablar de la destrucción para escapar. No solo pretende escapar de su mundo, también de su cuerpo, de su mente, de su espíritu. Las urnas que ve son los intersticios de los túneles que representan cada alternativa para su escapatoria. Johnny está por demás cansado del mundo tradicional, de los estereotipos, de las convenciones. No

cree en la ciencia, ni en su música ni en él mismo. Por eso es que destruye el Blues, por eso es que Charlie Parker no toca *Blues for Alice* como un Blues, porque sólo mediante la destrucción encontrará la reconstrucción.

“Por la mañana, entraba un interno, lavadito y rosadito, que daba gusto. Una especie de inmenso idiota, que se me sentaba al lado, y me daba ánimos, a mí que quería morirme, que yo no pensaba en Lan ni en nadie. Y lo peor era que el tipo se ofendía, porque no le prestaba atención”. (p. 50)

Vemos a un Johnny totalmente desahuciado por su mundo. Cortázar nos muestra a través de Johnny cómo solo mediante la destrucción, o la autodestrucción puede surgir algo nuevo, como un Fénix renaciendo de las cenizas, como un Blues convirtiéndose en Bebop, como Johnny volviéndose Dios a los ojos de los demás.

“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 peste que el demonio, debajo de la piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no haya más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros.” (Cortázar p. 51)

Esa jalea que temblaba cual gelatina era la incertidumbre de Johnny, misma que nadie más veía. Ni las grabaciones, ni los conciertos, ni la música misma son algo seguro. Hoy una pieza puede ser un blues pero mañana seguramente será otra cosa. No hay ciencia que pueda garantizar la permanencia de las cosas, mucho menos de las personas o de su esencia. Johnny necesitaba transformarse o morir.

“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. Y naturalmente, no podían ver los agujeros, y estaban muy seguros de sí mismos, convencidísimos de sus recetas, sus jeringas, su maldito psicoanálisis, sus no fume y sus no beba”. (Cortázar p. 51)

Por esa razón Johnny no puede permanecer en ningún lugar. Johnny necesita moverse, al igual que se mueven sus solos. Nadie sabe a dónde va, el espectador tampoco sabe a dónde va la música de Parker, pero el resultado siempre es maravilloso.

“Ah, el día que pude mandarme mudar, subirme al tren, mirar por la ventanilla cómo todo se iba para atrás, se hacía pedazos, no sé si has visto cómo el paisaje se va rompiendo cuando lo miras alejarse”. (Cortázar p. 51)

Bruno se muestra confundido al encontrar imposible alguna explicación lógica de las palabras de Johnny y de sus acciones, tal como un espectador de Jazz que no sabe absolutamente nada de teoría musical y simplemente se tiene que dejar llevar por lo que escucha. Johnny trasciende a Bruno, al hospital, a sus músicos, al mundo, se escapa de sí mismo intentando encontrarse.

“Ha pasado una mano por el aire, tocándolo por todos lados, dejándolo como marcado por su paso. Sonríe. Tengo la sensación de qué estás solo, completamente solo. Me siento como hueco a su lado. Si a Johnny se le ocurriera pasar su mano a través de mí, me cortaría como Manteca, como humo. A lo mejor es por eso que a veces me Rosa la cara con los dedos, cautelosamente... Me ha empezado a inquietar la cara de Johnny, su excitación. Cada vez resulta más difícil hacerlo hablar de Jazz, de sus recuerdos, de sus planes, traerlo a la realidad”. (Cortázar pp. 54-56.

Johnny parece haber encontrado el túnel al igual que Parker en el solo de *Blues for Alice*. Los músicos intentan seguirlo, tal como Bruno quiere seguir a Johnny, pero ambos son inalcanzables.

6. Bruno reflexiona y Si Si

Para escuchar esta pieza en Spotify pueden usar la siguiente liga:

<https://open.spotify.com/track/5jZPwBfZosCZW4e45wIqen?si=zgswmM9vQXuue-dBznJoLA>

Para escuchar esta pieza en YouTube pueden usar la siguiente liga:

<https://youtu.be/cKNe8MQ9ApM?si=maUfY87dF13LpP77>

Al salir del hospital tras visitar a Johnny, Bruno pasa unas horas de reflexión que Cortázar nos muestra mediante un diálogo interno, tal como los instrumentos en *Si Si* pero aquí es Bruno quien se pregunta y se responde.

“Ahora se ha quedado dormido, o por lo menos ha cerrado los ojos y se hace el dormido. Otra vez me doy cuenta de lo difícil que resulta saber qué es lo que está haciendo, qué es Johnny. Si duerme, si se hace el dormido, si cree dormir. Uno está

mucho más fuera de Johnny que de cualquier otro amigo. Nadie puede ser más vulgar, más común, más atado a las circunstancias de una pobre vida; accesible por todos lados, aparentemente”. (Cortázar, p. 56).

Bruno expresa la imposible que parece entender a Johnny y esto se refleja claramente en lo difícil que es que los instrumentos sigan a Parker en Si Si. Mientras el piano marca una introducción que es precedida por la línea melódica con un swing incluso bailable, Parke hace un solo que de inmediato se sale de la norma, y los demás músicos no tienen más que seguirlo, e incluso intentan replicarlo. *“Cualquiera puede ser como Johnny, siempre que acepte ser un pobre diablo, enfermo y vicioso y sin voluntad y lleno de poesía y de talento”. (Cortázar p. 56).*

Y por más que Bruno trata de comparar a Johnny como los demás, de bajarlo y ponerlo en el mundo terrenal, Bruno se da cuenta de que eso es misión imposible. Bruno piensa en los genios, en los grandes científicos, en los grandes pensadores, y luego ve que Johnny no es uno de ellos pero sí lo es.

“Johnny, no es un genio, no ha descubierto nada, hace Jazz, como varios miles de negros y de blancos, y aunque lo hace mejor que todos ellos, hay que reconocer que eso depende un poco de los gustos del público, de las modas, del tiempo, en suma... Todo esto prueba que Johnny no es nada del otro mundo, pero apenas lo pienso, me pregunto si precisamente no hay en Johnny algo del otro mundo (que él es el primero en desconocer). Probablemente se reía si se lo dijeran.” (Cortázar p. 57).

Este es un espejo del diálogo en Si Si; pareciera que los demás músicos van persiguiendo a Charlie Parker pero jamás logran alcanzarlo. Bruno también persigue a Johnny, quien además se persigue a sí mismo y no se encuentra. Sin duda El Perseguidor en esta obra somos todos, Johnny, Bruno, Parker, los músicos, Cortázar, el lector; todos persiguen algo aunque nadie sabe con certeza qué es lo que se persigue.

“Lo que quería explicarme a mí mismo, es que la distancia que va de Johnny a nosotros no tiene explicación, no se funda en diferencias explicables. Y me parece que él es el primero en pagar las consecuencias de eso, que lo afecta tanto como a nosotros. Dan ganas de decir enseguida que Johnny es como un ángel entre los hombres, hasta que una elemental honradez obliga a tragarse la frase, a darla, bonitamente vuelta, y a reconocer que quizá lo que pasa es que Johnny es un hombre entre Los Ángeles, una realidad entre las realidades que somos todos nosotros”. (Cortázar, p. 57).

7. Escuchan las grabaciones y Swedish Schnapps

Para escuchar esta pieza en Spotify pueden usar la siguiente liga:

https://open.spotify.com/track/2s5KvU1hq1V23z3VEsYGDj?si=yftlooPyTL-suJXV_UGJUQ

Para escuchar esta pieza en YouTube pueden usar la siguiente liga:

<https://youtu.be/84U2nJQpk08?si=YnCMZZ1o1F2z2B6j>

Bruno y los demás se dan cita en el estudio de grabación para escuchar las dos obras que habían sido grabadas antes del incidente del fuego. Johnny permanece en el hospital en recuperación y resguardado por la policía.

“Con estas noticias y un coñac en el café de la esquina, nos hemos instalado en la sala de audiciones para escuchar Amourous y Streptomycine. Art ha pedido que apagaran las luces y se ha acostado en el suelo para escuchar mejor. Y entonces ha entrado Johnny, y nos ha pasado su música por la cara, ha entrado ahí, aunque esté en su hotel y metido en la cama, y nos ha barrido con su música durante un cuarto de hora”.
(Cortázar pp 59 – 60)

Justo ese mismo sentimiento se percibe al inicio de Swedish Schnapps. La pieza comienza con la melodía en un ritmo frenético en donde el saxofón y la trompeta van tocando al unísono en síncopas muy complejas, para dar paso al primer solo de Parker al segundo 0:25 en donde ya se muestra lo devastador que será con la obra. Su improvisación destruye el flujo armónico y melódico y da paso a un laberinto sónico indescriptiblemente hermoso.

“A Johnny se le escaparía lo que para nosotros es terriblemente hermoso, la ansiedad que busca salida en esa improvisación llena de huidas en todas direcciones, de interrogación, de manoteo desesperado. El artista que hay en él va a ponerse frenético de rabia, cada vez que oiga, ese remedio de su deseo, de todo lo que quiso decir, mientras luchaba, tambaleándose, escapándose la saliva de la boca, junto con la música, más que nunca, sólo frente a lo que persigue, a lo que se le huye, mientras más lo persigue”. (Cortázar, p. 60)

Johnny expresó su inconformidad con esta pieza, no quería que se grabara y mucho menos que se diera a conocer al público. Todos los espectadores en esa sesión opinaban justo lo contrario. Bruno usa la música como un lenguaje para interpretar a Johnny, para descubrir lo que hay en él que es tan fascinante. Se cuestiona cómo es que un ser tan descuidado de sí mismo, tan inconsciente de su entorno, tan desprendido, pueda alcanzar esos niveles de sublimación.

“Es curioso, ha sido necesario escuchar esto, aunque ya todo convergía a esto, 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 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 detrás de un tigre que duerme”. (Cortázar, pp. 60 – 61)

Johnny persigue, Johnny escapa de su realidad, Johnny busca salidas, y los demás solo pueden intentar seguirlo, muchas veces sin éxito. En Swedish Schnapps nos damos cuenta cómo el trompetista lucha por mantener el ritmo sincopado con Parker, cómo intenta simular sus solos sin éxito; al piano y al bajo solo les queda moverse en línea con la armonía y la melodía, incluso durante sus solos improvisados, pero los de Parker por el contrario se dan en un plano muy distinto, como si existieran en paralelo con los otros. También así se siente Bruno. *“Lo difícil es girar en torno a él, sin perder la distancia, como un buen Satelite, un buen crítico”.* (Cortázar, p. 62)

Johnny se mantiene humilde, intenta minimizar su grandeza, pero en realidad esto es una representación de su búsqueda. Johnny no sabe a dónde va ni lo que va a encontrar, pero sí sabe que no pertenece a ese lugar. El laberinto está presente en todo momento y Cortázar nos lo muestra a partir de una dualidad en Johnny, el hombre y el genio, el ser y su esencia, la carne y el espíritu. Esta misma dualidad está presente en la música de Parker, la música terrenal mientras se mueven en la armonía y la melodía, y la música etérea de las improvisaciones, que son por demás muy complejas de entender pero muy fáciles de sentir.

“No sé por qué creía en un momento que en Johnny había una grandeza que él desmiente de día en día, o que nosotros desmentimos, y en realidad no es lo mismo; porque seamos honrados, en Johnny, hay como el fantasma de otro Johnny, que pudo ser, y ese otro Johnny está lleno de grandeza; el fantasma se le nota como la falta de esa dimensión, que, sin embargo, negativamente, evoca y contiene.” (Cortázar, p. 64).

Ambas obras están llenas de esta dualidad hombre y ser, hombre y genio, y es el mismo Cortázar quien lo pone de relieve y nos invita como lectores a ayudarle a Bruno a entender a Johnny, tal y como hace un espectador en un recital de Jazz al meterse a la música y comprender el sentimiento del intérprete mientras ejecuta las notas en una sublime actuación.

8. Muere la hija de Johnny y Back Home Blues

Para escuchar esta pieza en Spotify pueden usar la siguiente liga:

<https://open.spotify.com/track/2QwizDdHENBHGSPMtBjqDy?si=zgEsvG3IRuG98PBCarfftA>

Para escuchar esta pieza en YouTube pueden usar la siguiente liga:

<https://youtu.be/tEYybsfigtM?si=5sDrTEZNndqFYqH->

Justo cuando todo parece retomar el curso en la historia, Cortázar, tal como lo haría Parker, nos confronta con una nueva crisis. Johnny vuelve a caer en el espiral eterno del que no puede salir. Apenas se está recuperando después del hospital cuando recibe la noticia de la muerte de su hija Bree.

“Secuencias. No sé decirlo mejor, es como una noción de que bruscamente se arman secuencias terribles o idiotas en la vida de un hombre, sin que sepa que ley fuera de las leyes clasificadas, decide que cierta llamada telefónica va a seguir inmediatamente la llegada de nuestra hermana... parecería que el destino nombra siempre algunos suplentes, por si le fallan los titulares”. (Cortázar, p. 65).

En la habitación de Johnny se encuentran sus más allegados, todos tratando de sacar al genio del hoyo, pero de manera muy discreta, como en Back Home Blues, con los instrumentos detrás de Parker solo para darle fuerza.

“He vuelto a subir una escalera de hotel para encontrarme con Tica, tomando té, con Deedee mojando una toalla, con Art, Delauney y Pepe Ramírez, que hablan en voz baja de las últimas noticias del Lester Young, y con Johnny muy quieto en la cama, una toalla en la frente y un aire perfectamente tranquilo y casi desdeñoso”. (Cortázar, p. 65).

Casualmente es un blues, no hay música más apropiada para un duelo que un blues, el cual Johnny y Parker destuyen como acostumbran, con una genialidad recurrente. Podemos escuchar a Parker salirse de la armonía del blues y bajar en arpegios que parecen desafinados como si estuviese dando aullidos melancólicos, desesperado por entender. Como Johnny dando gritos e insultando a todos, con la figura de Bruno y el piano tratando de mediar.

“Y como siempre con Johnny, las cosas han ocurrido de otra manera que la que uno esperaba, y Pepe Ramírez, que no lo conoce, gran cosa, está todavía bajo los efectos de la sorpresa, y yo creo que de escándalo, porque al cabo de un rato, Johnny se ha sentado en la cama, y se ha puesto a insultar, lentamente, mascando cada palabra, y soltándola, después como un trompo se ha puesto insultar a los responsables de la grabación, sin mirar a nadie, pero clavándonos a todos como bichos en un cartón, nada más con la increíble obscenidad de sus palabras, y así ha estado dos minutos, insultando a todos ...” (Cortázar, p. 66)

El dolor de Johnny es evidente, tal como el sufrimiento de Parker, ambos muestran su desesperación de forma cada vez más marcada, ninguno encuentra la salida y al parecer ni Bruno, ni Cortázar, ni los lectores, ni los oyentes les podemos ayudar.

9. En el café Flore y Old Folks

Para escuchar esta pieza en Spotify pueden usar la siguiente liga:

<https://open.spotify.com/track/32BGsZ0LYs6Ufn5susDA0j?si=aqlhYt4pQYmDENCDSes0Ug>

Para escuchar esta pieza en YouTube pueden usar la siguiente liga:

<https://youtu.be/b2JpGocpt4c?si=-okXDqiDKUkv774I>

La escena del café Flore es brutalmente sentimental. Bruno lucha con sus propios demonios, por un lado buscando su satisfacción pero también tratando de entender a Johnny, de consolarlo, de hacerlo pertenecer a esta sociedad parisina bohemia. En el café se encuentran todos los amigos, old folks, en una suerte de tertulia sentimental ahogada en los blues que se escuchan en el lugar, tal como las voces evocativas que cantan esta melodía de Parker.

“Una noche estaremos Tica, Baby Lenox y yo en el café de Flore, tarareando muy contentos Out of Nowhere y comentando un solo de piano de Billy Taylor, que a los tres nos parece bueno y sobretodo a Baby Lenox, que además se ha vestido a la moda de Saint-Germain-des-Prés y hay que ver cómo le queda”. (Cortázar, p. 67)

Johnny aparece distante en el café, tal como en la melodía, mientras todos cantan, su saxofón hace unos fillers que poco a poco se van robando la melodía hasta que entra su solo sentimental tan diferente al Bebop rápido y clásico al que nos tiene acostumbrados. Un solo

con un mood de blues muy sentimental que evoca el pasado, la amistad, el deseo frustrado y la nostalgia de haber perdido a su hija y de sentirse perdido.

“Baby, verá aparecer a Johnny con el arrobamiento de sus 20 años, y Johnny la mirará sin verla, y seguirá de largo, hasta sentarse solo en otra mesa, completamente borracho o dormido. Como siempre, que es imposible acercarse a Johnny, estar con él y de su lado. Lo veré hacer dibujos en la mesa con el dedo, quedarse mirando al camarero, que le pregunta qué va a beber, y por fin, Johnny dibujará en el aire una especie de flecha, y la sostendrá con las dos manos, como si pesara una barbaridad, y en las otras mesas, la gente empezará a divertirse con mucha discreción como corresponde con el Flore.” (Cortázar, p. 67)

Johnny se roba la escena, se vuela de nuevo el foco de atención; su estado depresivo y de aislamiento lo hace resaltar entre todo el barullo del café Flore. Es inevitable que todos los noten, que todos hablen de él, y que incluso el café, como la melodía, se ponga en modo casi silencioso para sentir a Johnny, para escuchar a Parker, para ser movidos por ese ambiente de blues que solo Cortázar y el saxofonón pueden intercalar de esta forma.

“Pasarán por ahí dos de los chicos del nuevo quinteto de Johnny, y aprovecharé para preguntarles cómo ha andado la cosa esa noche; me enteré así de que Johnny apenas ha podido tocar, pero que lo que ha tocado valía por todas las ideas juntas ... Como ha dicho uno de los chicos, lo único que tiene siempre a la mano es las notas para tapar un agujero que no es lo mismo. Yo me preguntaré entre tanto hasta dónde va a poder resistir Johnny, y sobretodo el público que cree en Johnny”. (Cortázar, p. 68)

Bruno, Tica y sus “old folks” harán lo que sea por ver mejor a Johnny. Bruno y Tica se acercan, Johnny se arrodilla delante de Bruno y éste es incapaz de articular palabras; intercambian miradas de forma prolongada como si Bruno pudiese ver el alma de Johnny, como si Johnny le estuviera pidiendo una guía, una salida de ese agujero en el que se ha metido. Al final es Tica quien puede auxiliar de la mejor forma a Johnny, con las palabras que solamente una mujer puede decir a un hombre al oído en el momento preciso. Por eso, después del solo de Parker es que los amigos vuelven a cantar, pero siempre con ese aire de nostalgia.

“Y lo veremos arrodillarse frente a mí, con toda naturalidad, se pondrá de rodillas y me mirará en los ojos, y yo veré que está llorando, y sabré sin palabras que Johnny está llorando por la pequeña Bee. Mi reacción es tan natural, he querido levantar a Johnny, evitar que hiciera el ridículo, y al final el ridículo, lo he hecho yo, porque nada más lamentable que un hombre esforzándose por mover a otro, que está muy bien, como está, que se siente perfectamente en la posición que le da la gana, de manera que los parroquianos del Flore, que no se alarman por pequeñas cosas, me han mirado

poco amablemente, aún sin saber en su mayoría que ese negro arrodillado es Johnny Carter, me han mirado como miraría la gente a alguien que se trepara a un altar y tironeara de Cristo para sacarlo de la cruz... Como siempre ha sido Tica, la que ha arreglado el lío, sentándose con su gran tranquilidad en nuestra mesa, arrimando una silla de lado de Johnny, y poniéndole la mano en el hombro, sin forzarlo, hasta que al final Johnny se enderezado un poco y ha pasado de ese horror a la conveniente actitud de amigo, sentado, nada más que levantando unos centímetros la srodillas y dejando que entre sus nalgas y el suelo se interpusiera, la aceptadísima comodidad de una silla.” (Cortázar, p. 69-71)

Johnny se queda tranquilo platicando con sus amigos, Carter sigue tocando en compañía de sus músicos y la tertulia en el café continua con los blues de la noche como si nada hubiera pasado. “*Los parroquianos de la una de la madrugada no han sospechados siquiera lo que acababa de pasar, aunque en realidad no haya pasado gran cosa, si se lo piensa bien*”. (Cortazar, p. 72)

Old Folks se convierte en manos de Parker en un retrato sonoro de la nostalgia, la introspección y la melancolía, un momento de pausa reflexiva en medio de su repertorio muchas veces frenético. Podría leerse también como una suerte de homenaje a generaciones anteriores y amores pasados ("viejos amigos", "viejos tiempos"), con un tono elegíaco.

En este sentido, la interpretación de Parker dialoga con el contenido lírico original de la canción así como con el texto de Coertázar, pero lo hace sin palabras, solo con su sonido. Esto demuestra cómo el Jazz puede trascender el texto y volverse profundamente narrativo a través de la interpretación instrumental y Cortázar convierte a los lectores en testgos de los sucesos de Johnny, en amigos solidarios, en cómplices de su duelo y en especatdores asombrados por la magia de Charlie Parker.

10. Las calles de París con in the still of the night.

Para escuchar esta pieza en Spotify pueden usar la siguiente liga:

https://open.spotify.com/track/23oI6KSH9EsKtCjb4oqU2p?si=6wLkFR3ITbWwtA_JdZR_ew

Para escuchar esta pieza en YouTube pueden usar la siguiente liga:

Bruno y Johnny salen a las calles después de la calma en el café Flore. La noche parisina los abraza y los cobija. Bruno tiene toda la intención de escuchar la opinión de Johnny acerca de su libro, pero Johnny como siempre está en otro lado. La calma de in the still of the night y su letra nos hacen sentir el ritmo de la caminata de ambos, y los solos de Parker en el fondo son los cantos de Johnny animado.

“Trato de llevármelo hacia la Rue Jacob, por miedo de que los recuerdos lo devuelvan a Bee, pero se diría que Johnny ha cerrado el capítulo por lo que falta de la noche. Anda tranquilo, sin titubear y el calor de la noche y el silencio de las calles nos hace bien a los dos... Nos dejamos ir hacia el río y frente a una de las cajas de latón de los libreros del cuello de Conti, un recuerdo cualquiera o un silbido de alguna estudiante nos trae a la boca a un tema de Vivaldi, y los dos nos ponemos a cantarlo con mucho sentimiento y entusiasmo, y yo dice que si tuviera un saxo se pasaría la noche tocando.” (Cortázar, p. 74)

Johnny vuelve a darse cuenta de que no puede encajar en algún lugar, que todo sistema que pretenda encasillarlo lo aleja de nuestra realidad. Usa sus fraseos para escapar, como en la música lo hace Parker por detrás de los coros, como lo hace con sus improvisaciones tan lejanas de la tradición pero tan cercanas al corazón.

“Trampas para que uno se conforme, para que uno diga que todo está bien. Bruno, yo creo que Lan y el Jazz, sí, hasta el Jazz, eran como anuncios en una revista, cosas bonitas para que me quedara conforme como te quedas tú, porque tienes Paris y tu mujer y tu trabajo ... yo tenía mi saxo ... y mi sexo, como dice el libro. Todo lo que hacía falta. Trampas, querido... Porque no puede ser que no haya otra cosa, no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta...” (Cortázar, p. 89)

Bruno sigue sin poder descifrarlo, se da cuenta de que existen en planos paralelos, de que Johnny ha hecho y dicho todo lo que tenía que decir con su música. Para Bruno, el legado de Johnny ya está escrito, en su música y en la biografía. Pero siempre queda la duda de las fugas de Johnny, las puertas abiertas, los intersticios, las digresiones, las improvisaciones de Parker. Bruno no sabe cómo plasmar eso en la segunda edición. Cortázar lo hace jugando con las voces, con el tiempo narrativo, con los espacios.

“Sí, hay momentos en que quisiera que ya estuviese muerto. Supongo que muchos, en mi caso pensaría en lo mismo. Pero como resignarse a que yo ni se muera, llevándose lo que no quiere decirme esta noche, que desde la muerte siga casando, siga salido, yo ya no sé cómo escribir todo esto, aunque me valga la paz, la cátedra, esa autoridad que dan las tesis sin controvertidas y los entierros bien capitaneados. Por discreción,

por bondad, no he querido demostrar al desnudo, su incurable esquizofrenia, el sórdido trasfondo de la droga, la promiscuidad de esa vida lamentable. Me he impuesto mostrar las líneas esenciales, poniendo el acento en la que verdaderamente cuenta, el arte incomparable de Johnny". (Cortázar, p. 81).

Por fin Johnny se anima a hablar del libro, y lo hace de forma crítica, pidiéndole a Bruno que incluya lo que el más anhela, su esencia, su libertad, sus sentimientos al tocar, y Bruno no puede hacerlo, porque no lo entiende, porque cada lector y cada persona que escucha las grabaciones de Parker sentirá de forma diferente lo que Cortázar quiso decir con palabras, tal como lo hizo Bruno, tal como lo hizo Parker con su saxofón. La nota azul además de inalcanzable parece inexplicable.

"Faltan cosas, Bruno... Por ejemplo, el vestido rojo de Lan ... tenía como un olor a perro, está diciendo Johnny, ... y es lo único que vale en ese disco ... y la urna del medio, la más grande, llena de un polvo, casi azul ... y tan parecida a una polvera que tenía mi hermana... Y además el Cool no es ni por casualidad lo que has escrito... Y ni yo mismo, no he sabido tocar, como debía, tocar lo que soy, de veras... Ya ves que no se te pueden pedir milagros, Bruno. ... Justamente es lo que te quería decir, cuando escribí que a veces tú tocas como ... Como si me lloviera en el culo, dice Johnny, y es la primera vez en la noche que lo siento enfurecerse. No se puede decir nada, inmediatamente lo traduces a tu sucio idioma. Si cuando yo toco, tú ves a los ángeles, no es culpa mía. Si los otros abren la boca y dicen que he alcanzado la perfección, no es culpa mía. Y eso es lo peor, lo que verdaderamente te hace decir en tu libro, Bruno, y es que yo no valgo nada, que lo que toco, y lo que la gente me aplaude, no vale nada, realmente no vale nada. ... No es una cuestión de más música o de menos música, es otra cosa, por ejemplo, es la diferencia entre que Bee haya muerto y que esté viva. Lo que yo toco es Bee muerta, sabes ..." (Cortázar, p. 84)

Johnny solo es humano cuando no lo es, cuando con su música se va, cuando Cortázar lo lanza por el túnel a otra dimensión, cuando Parker entra al laberinto entre músicos y coros tradicionales y rompe la quietud de la noche, pero nadie sabe lo que está pasando, sin embargo nos percatamos de la belleza del lenguaje cuando por fin parece llegar esa nota azul... Johnny lo sabe, Cortázar lo sabe, Bruno lo sabe, el público lo sabe, pero nadie lo puede explicar.

"Bruno, toda mi vida, he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una Rajita... Una noche estábamos con Miles y llevábamos, yo creo que una hora dándole a lo mismo tan felices, tocó algo tan hermoso que casi me tira de la silla, y entonces me largué, cerré los ojos, volaba. Bruno, te juro que volaba... Me oía como si desde un sitio lejanísimo, pero dentro de mí mismo, al lado de mí mismo, alguien estuviera de pie ... no, exactamente, alguien ... era la seguridad, el encuentro, como en algunos sueños, cuando todo está resuelto ... y lo que había a mi lado era como yo

mismo, pero sino ocupar ningún sitio sin estar en Nueva York, y sobretudo sin tiempo, sin que después, sin que hubiera un después... Por un rato, no hubo más que siempre.” (Cortázar, p. 87)

La pieza llega a un climax con un solo enorme de Parker, muy afuera de la armonía estándar, tal como la escena de las calles de París, con Johnny haciendo digresiones interminables, quejándose de Dios y del mundo y de todos, con Bruno esperando que la escena termine y que pueda llevar a Johnny a casa, con los cantantes vocalizando de fondo porque ya no pueden seguir a Parker, ya no pueden tapar a Parker, con la melodía terminando en lo que parece un forzado fadeout y con Bruno lleno de preguntas, como todos los demás.

11. Se publica la biografía con Why do I love you

Para escuchar esta pieza en Spotify pueden usar la siguiente liga:

<https://open.spotify.com/track/4L0t9vuWzG0E60MF0czrkE?si=y-BeXsr1SbOD4qN6agLaPw>

Para escuchar esta pieza en YouTube pueden usar la siguiente liga:

https://youtu.be/_z5oSGxBhi8?si=puuN14AGyBaLAwfx

Al parecer todo marcha bien para Johnny y para Bruno, la biografía se está vendiendo, la música de Johnny también, los amigos han encontrado su lugar con Johnny, y todos vuelven con él a Nueva York, excepto Bruno, quien recuenta a la distancia los sucesos pasados con amores y amigos.

“Mi libro sobre Johnny se vendía muy bien en todas partes, y naturalmente Sammy Pretzel hablaba ya de una posible adaptación en Hollywood, cosa siempre interesante cuando se calcula la relación Franco-dólar... Amouroses acababa de salir en París, justo cuando la segunda edición de mi libro entraba en prensa y se hablaba de traducirlo al alemán.” (Cortázar, p. 90).

Parece que Parker transforma *Why Do I Love You?* de una balada romántica en un ejercicio de exploración musical, donde el amor expresado se traduce en una especie de admiración técnica por las posibilidades del estándar como vehículo de improvisación. El “por qué amo” en la versión de Parker se vuelve una pregunta que se responde a través del lenguaje del saxofón alto: ama porque puede explorar, reinventar, volar por encima de las estructuras fijas,

al igual que Johnny, que ama a través de su música. Johnny reconoce a sus amigos, a sus amantes, a su esposa e hija, y sabe que sin ellas su vida no sería nada y que solo con la música puede mantenerse cerca de todos.

“Todo me inducía a conservar tal cual ese retrato de Johnny; no era cosa de crearse, complicaciones con un público que quiere mucho Jazz, pero nada de análisis musicales o psicológicos, nada que no sea la satisfacción, momentánea y bien recortada, las manos que marcan el ritmo, las caras que se aflojan beatíficamente, la música que se pasea por la piel, se incorpora la sangre y a la respiración, y después basta, nada de razones profundas.” (Cortázar, p. 93).

Era necesario que la biografía reflejase todo eso y más, pero a la vez imposible reproducir la verdadera esencia de Johnny, el Johnny terrenal y el Johnny fugado. Bruno se decide por poner solo al Johnny músico, al real, al que todos vieron ejecutar obras con singular maestría, del que todos se saombraron, y dejó a un lado al Johnny mortal, mundano, adicto, lleno de fallos y vacío.

Solo es necesario escuchar el saxofón de Parker hacer la voz de Johnny y los músicos atrás de él acompañando, como sus amigos, que le aman y le admiran, y luego el piano, que toma los solos de forma magistral, con la voz de Bruno narrando una biografía incompleta de un genio del Jazz.

12. Muere Johnny con Lover man

Para escuchar esta pieza en Spotify pueden usar la siguiente liga:

<https://open.spotify.com/track/4L0t9vuWzG0E60MF0czrkE?si=y-BeXsr1SbOD4qN6agLaPw>

Para escuchar esta pieza en YouTube pueden usar la siguiente liga:

https://youtu.be/_z5oSGxBhi8?si=puuN14AGyBaLAwfx

Como se ha mencionado anteriormente, en esta pieza Parker no está simplemente tocando una melodía de amor perdido; está viviendo el dolor. Su interpretación de *Lover Man* suena como un lamento. La angustia, la confusión, el deseo y el abandono se perciben en cada nota. En lugar de la perfección técnica, lo que emerge aquí es la **verdad emocional**. Es

como si Parker dijera: *“Esta es mi alma rota y aquí está en forma de música.” “Lo único que me consuela, agregaba, deliciosamente, Baby, es que murió contento y sin saberlo. Estaba mirando la televisión y de golpes se cayó al suelo. Me dijeron que fue instantáneo”*. (Cortázar, p. 93).

Johnny fue más un amado que un amante. Tuvo mujeres, tuvo amores, tuvo amigos, pero siempre estuvo solo. En los momentos más complicados ninguno pudo entenderlo, acompañarlo a través del túnel.

“De dónde se decía que Baby no había estado presente, y así era, porque luego supimos que Johnny vivía en casa de Tica y que había pasado cinco días con ella, preocupado y abatido, hablando de abandonar el Jazz, irse a vivir a México y trabajar en el campo. Tica lo vigilaba y hacía lo posible por tranquilizarlo y obligarlo a pensar en el futuro”. (Cortázar, p. 93-94)

La versión de *Lover Man* de Charlie Parker no es una ejecución técnica brillante en términos convencionales, pero es una de las interpretaciones más honestas, desgarradoras y reveladoras de la historia del Jazz. Es un retrato sonoro de un artista al borde del colapso, y en esa fragilidad, logra alcanzar una expresión de belleza y humanidad difíciles de igualar. Muchos artistas han logrado su transfiguración solo después de la muerte, y Johnny lo sabía. Nunca encontraría en el mundo terrenal la esencia humana que él perseguía.

“No quiero saber lo que me dolió su muerte, aunque podría contarte otras cosas, agregaba dulcemente esta querida Baby, pero alguna vez cuando tenga más ánimos te escribiré o te contaré todo lo que es necesario que sepas tú que eras el mejor amigo de Johnny ... Todo esto coincidió con la aparición de la segunda edición de mi libro, pero por suerte tuve tiempo de incorporar una nota neurológica, redactada a toda máquina, y una fotografía del entierro, donde se veía a muchos Jazzmen famosos. En esa forma, la biografía quedó, por decirlo así, completa. Quizá no esté bien que yo diga esto, pero como es natural me situó en un plano meramente estético. Ya hablan una nueva traducción, creo que el sueco o al noruego. Mi mujer está encantada con la noticia”. (Cortázar, p. 96).

La biografía se publicó, apareció también la segunda edición, la memoria de Johnny quedará entre todos, Cortázar encontró un intersticio para su obra cumbre, y la música de Parker seguirá resonando en la cúspide de la historia del Jazz. Nosotros, los lectores, los amantes de las letras y las armonías solo tenemos un camino más dentro de este laberinto de nuestra esencia.

La reconstrucción realizada en este capítulo ha permitido demostrar que la relación entre *El Perseguidor* y el Bebop parkeriano solo se vuelve plenamente visible cuando ambas obras son atravesadas desde la teoría del túnel como operación crítica. Lejos de establecer una analogía superficial, el análisis ha evidenciado que comparten una lógica estructural de desestabilización; la fragmentación temporal, el desplazamiento del pulso, la síncope, la suspensión y el uso estratégico del silencio como zona de intensificación.

La noción de laberinto ha permitido comprender que dicha fragmentación no implica desorden, sino una organización compleja cuya coherencia exige un recorrido no lineal. El intersticio, por su parte, se confirma como espacio productivo donde la estructura se fisura y revela su tensión interna. En ambos casos, el sentido no se clausura, sino que se mantiene en estado de inestabilidad dinámica.

El investigador, en tanto intérprete, no impone una lectura arbitraria, sino que reconstruye las condiciones estructurales que permiten articular ambas poéticas en un mismo campo de tensión. De este modo, el capítulo no unifica las obras, sino que las vuelve permeables entre sí, mostrando que literatura y Bebop comparten una poética de la fractura en la que el tiempo, el ritmo y el silencio funcionan como dispositivos de desplazamiento crítico.

Modelo comparativo de lectura: emparejamiento 12–12 entre escenas de *El perseguidor* y pistas de *The Magnificent Charlie Parker*

Este último apartado presenta el modelo comparativo de lectura que pone en relación las doce escenas significativas de *El perseguidor* con las doce pistas del álbum *The Magnificent Charlie Parker*. La finalidad no es establecer una dependencia causal ni una sincronía biográfica entre los materiales, sino iluminar una lógica estructural común en su organización estética: ruptura de la linealidad, variación sobre motivos reconocibles, intensificación del tiempo y gestión del silencio/espacio como zona productiva de sentido. La comparación opera, por tanto, en el plano de las homologías formales y pragmáticas, no en el de las equivalencias temáticas literales.

El emparejamiento 12–12 se propone como un dispositivo heurístico. Dado que *The Magnificent Charlie Parker* compila sesiones de distinta fecha y configuración instrumental,

y que la performance del Bebop admite variaciones de tempo, tonalidad y músicos de sesión entre tomas, la secuencia discográfica no “narra” linealmente el cuento ni viceversa. Para mitigar el riesgo de analogías libres, cada correspondencia se sustenta en (i) evidencias textuales del relato (close reading con citas) y (ii) rasgos sonoros observables (forma, tempo, función de los solos, manejo del espacio/pausas). Los datos técnicos por pista se documentan en la Tabla X (infra), que consolida forma, tempo aproximado, tonalidad, sesión y personnel, de modo que toda inferencia interpretativa pueda contrastarse con parámetros verificables.

Tabla técnica de respaldo por pista

La Tabla X resume la información formal y discográfica utilizada como base del análisis: forma (12/32 compases, blues/AABA, etc.), tempo aproximado (BPM), tonalidad, fecha/estudio y personnel principal. Esta tabla respalda las descripciones analíticas pista por pista y permite ubicar con precisión los pasajes sonoros que se ponen en diálogo con las escenas literarias. Los campos indicados como “verificar” deberán confirmarse contra una sessionography autorizada de Verve/Clef antes del depósito final.

#	Pista	Forma (compases)	Tempo aprox. (BPM)	Tonalidad	Fecha/estudio	Músicos
1	Au Privave	Blues bebop 12	200–220	F mayor	NYC, 1951 (Clef)	as: Charlie Parker; tp: Miles Davis; p: Walter Bishop; b: Teddy Kotick; dr: Max Roach
2	She Rote	AABA 32	220–240	G mayor	NYC, 1951 (Clef)	Mismo quinteto (verif.)
3	KC Blues	Blues 12	160–180	C mayor	NYC, 1951 (Clef)	Mismo quinteto (verif.)
4	Star Eyes	AABA 32 (estándar)	160–180	F mayor	NYC, 1951 (Clef)	Mismo quinteto (verif.)
5	In the Still of the Night	AABA 32 (estándar)	120–140	Eb mayor	NYC, 1953 (con cuerdas)	as: Parker; sección de cuerdas; ar: (verif. Joe

#	Pista	Forma (compases)	Tempo aprox. (BPM)	Tonalidad	Fecha/estudio	Músicos
						Lipman/Strings); p/b/dr (verif.)
6	Old Folks	AABA 32 (balada)	70–90	Bb mayor	NYC, 1953 (con cuerdas)	as: Parker; cuerdas; ar: (verif.); sección rítmica (verif.)
7	Blues for Alice	Blues 12 (contraf.)	180–200	F mayor	NYC, 1951 (Clef)	Quinteto base (verif.)
8	Si Si	AABA 32	220–240	Bb mayor	NYC, 1951 (Clef)	Quinteto base (verif.)
9	Swedish Schnapps	AABA 32	220–240	Eb mayor	NYC, 1951 (Clef)	Quinteto base (verif.)
10	Back Home Blues	Blues 12	170–190	C mayor	NYC, 1951 (Clef)	Quinteto base (verif.)
11	Lover Man	AABA 32 (balada)	60–72	Db mayor	NYC, 1951 (verif. sesión)	as: Parker; rítmica (verif.). Ojo: toma célebre de 1946 es otra sesión
12	Why Do I Love You	AABA 32 (estándar)	180–200	F mayor	NYC, 1951 (verif.)	Quinteto base (verif.)

Matriz de correspondencias escena–pista

La Tabla Y presenta la matriz de correspondencias entre escenas del cuento y pistas del álbum, especificando el rasgo formal/estético compartido y la evidencia (cita breve del texto + rasgo sonoro identificable). Esta matriz no pretende agotar posibles lecturas; más bien organiza una ruta analítica clara para observar cómo procedimientos como la digresión, el clímax desplazado, el encadenamiento de variaciones o la suspensión temporal se manifiestan, con sus respectivas especificidades de medio, tanto en la escritura cortazariana como en la improvisación Bebop.

Escena en El perseguidor	Pista del álbum	Rasgo formal/estético compartido	Evidencia textual (cuento) y sonora (pista)
Habitación de Johnny (apertura, precariedad, “encendido” con ron)	1. Au Privave	Arranque/tema nítido seguido de impulso improvisatorio; energía súbita que organiza el caos	Texto: cambio de ánimo tras el ron; diálogos que se aceleran, digresiones. Sonora: head blues en F, inmediato salto a solos con empuje y walking bass firme.
Sesión con la marquesa; júbilo y complicidad del grupo	2. She Rote	Interacción call-and-response, risa/ligereza rítmica; “adherencia” del grupo al solista	Texto: “bailan sin música... cejas marcando el compás”. Sonora: tempo alto, motivos cortos que se contestan entre sax/trompeta/piano; batería subraya.
Grabación “Amorous”: éxtasis y rechazo posterior	4. Star Eyes	Clímax en solo tardío y dislocación del cierre	Texto: “una cosa distinta... no cuenta para nada”. Sonora: Parker reserva el solo central/tardío y el final parece desanclar(se), sensación de fade/pendiente.
Hospital; “urnas”; deseo de destrucción-reconstrucción	7. Blues for Alice	Blues sofisticado (II–V encadenados) como metáfora de reconstrucción continua	Texto: “todo es jalea... agujeros... romper para rehacer”. Sonora: progresión descendente con II–V que rehace el blues cada compás; impulso incesante.
Monólogo de Bruno (autoexamen, distancia del genio)	8. Si Si	Motivos cortos insistentes; persecución rítmica del solista	Texto: “lo que va de Johnny a nosotros...”. Sonora: riffs y persecución entre sección rítmica y sax, sensación de “ir detrás de Bird”.
Escucha de las tomas a oscuras; Johnny “entra” con la música	9. Swedish Schnapps	Densidad/velocidad como irrupción; laberinto melódico	Texto: “nos ha barrido con su música”. Sonora: head veloz, líneas angulares y cromáticas que “empujan” al oyente.
Muerte de Bee; estallido emocional	10. Back Home Blues	Vuelta al blues con acentos de dolor y tensiones fuera de la armonía	Texto: insultos, duelo, ruptura de contención. Sonora: moan-like inflexiones, desplazamientos y “gritos” del sax.
Café Flore; ternura y contención de Tica	6. Old Folks	Balada, lirismo, uso del espacio/pausas	Texto: gesto de Tica que restituye calma. Sonora: frases largas, silencios que “respiran”, tono introspectivo.

Escena en El perseguidor	Pista del álbum	Rasgo formal/estético compartido	Evidencia textual (cuento) y sonora (pista)
Paseo nocturno; “la puerta”, tiempo elástico	5. In the Still of the Night	Cantabilidad sobre colchón (cuerdas) y fraseo libre; suspensión temporal	Texto: “sin tiempo... no hubo más que siempre”. Sonora: rubato sutil del sax sobre armonía estable; sensación de suspensión.
Publicación del libro; amor/legado	12. Why Do I Love You	Estándar “luminoso” reinterpretado; afirmación formal	Texto: circularidad de la figura pública de Johnny. Sonora: head claro, improvisación ágil que “afirma” el estándar.
Muerte de Johnny	11. Lover Man	Vulnerabilidad extrema; expresión por encima de la perfección	Texto: noticia del deceso, tono elegíaco. Sonora: balada con fragilidad expresa; verdad emocional como centro.

Alcance y aporte

El aporte de este modelo reside en mostrar, con fundamento técnico y textual, que literatura y Bebop convergen en una poética de la inestabilidad productiva en donde el sentido no se clausura en una forma fija, sino que se sostiene en la variación, la tensión y la apertura de intersticios (silencios, pausas, espacios). En este marco, la “reconstrucción 12–12” no afirma una genealogía directa entre obras, sino que ofrece un andamiaje comparativo riguroso para leer en paralelo su organización del tiempo, del ritmo y de la experiencia estética.

CONCLUSIONES

La hipótesis central de esta investigación sostuvo que *El Perseguidor* de Julio Cortázar y la música de Charlie Parker no solo comparten una relación temática o biográfica, sino que configuran una correspondencia estructural profunda basada en una misma poética de la ruptura, en la que el tiempo, el ritmo y la forma se reorganizan a partir de fracturas, desplazamientos e intersticios. Asimismo, se propuso que dicha correspondencia podía ser comprendida mediante la aplicación de la teoría del túnel como método crítico de desmontaje estructural, revelando en ambas obras una arquitectura laberíntica cuya coherencia no es lineal sino tensional. El desarrollo del análisis confirma esta hipótesis.

En primer lugar, la comparación demostró que la fragmentación narrativa en *El Perseguidor* y la reorganización rítmica del Bebop no son procedimientos aislados, sino manifestaciones paralelas de una crisis de la forma moderna. Tanto Cortázar como Parker operan desde una lógica de desestabilización en la cual el relato se fragmenta, el tiempo se dilata o se comprime, la armonía se tensiona, la frase musical se adelanta o se retrasa respecto al pulso esperado. Lejos de producir caos, estas rupturas generan una nueva organización interna basada en la movilidad y en la inestabilidad productiva.

Desde la perspectiva adorniana, puede afirmarse que ambas obras encarnan una negatividad formal ya que no buscan reconciliar las tensiones sino sostenerlas. La disonancia en Parker y la discontinuidad en Cortázar funcionan como formas críticas que cuestionan los modelos establecidos de representación. En este sentido, la investigación demuestra que la modernidad estética de ambos autores no reside en la innovación superficial, sino en la transformación del principio organizador de la obra.

En segundo lugar, el análisis del tiempo constituye uno de los hallazgos más significativos. A la luz de la noción bergsoniana de *durée*, se comprobó que tanto la experiencia temporal de Johnny Carter como el fraseo Bebop rompen con el tiempo cronológico para instaurar una temporalidad vivida, elástica y subjetiva. En *El Perseguidor*, el tiempo se presenta como

superposición de instantes; en el Bebop, como desplazamiento rítmico que fractura el compás regular. Esta coincidencia no es meramente metafórica sino que revela una concepción ontológica compartida donde el ser se manifiesta en el devenir y no en la estabilidad. Aquí se confirma la hipótesis de que el tratamiento del tiempo constituye el eje estructural de convergencia entre ambas obras.

La categoría del laberinto permitió comprender esta reorganización como una estructura no lineal donde el sentido emerge en el recorrido. La narrativa de Cortázar y los solos de Parker no conducen a una resolución definitiva, sino que obligan al receptor a desplazarse activamente. En este punto, la figura del intérprete adquiere relevancia central. Tanto el lector como el oyente deben completar los vacíos, reconstruir las conexiones y habitar los intersticios que la obra deja abiertos. La investigación demuestra que la apertura estructural no es indeterminación absoluta, sino una forma controlada de ambigüedad que exige cooperación interpretativa.

La teoría del túnel operó metodológicamente como herramienta de penetración crítica. Al desmontar las superficies narrativas y musicales, fue posible evidenciar las tensiones internas que sostienen la arquitectura de ambas obras. El túnel no condujo a una síntesis conciliadora, sino a la revelación de una lógica común basada en la fisura. De este modo, el intersticio —manifestado en el silencio musical, en la pausa narrativa o en la nota azul— se reveló como espacio productivo donde la obra se abre hacia otra dimensión de sentido.

La nota azul, analizada no solo como recurso técnico sino como categoría ontológica, sintetiza esta tensión. Al situarse entre los tonos establecidos, introduce una inestabilidad que impide la clausura armónica. De manera análoga, Johnny Carter resiste la fijación biográfica que Bruno intenta imponerle. En ambos casos, el ser se sustrae a la definición definitiva. Desde una perspectiva heideggeriana, puede afirmarse que tanto la música de Parker como la escritura de Cortázar funcionan como modos de desocultamiento ya que no representan el ser, sino que lo exponen en su carácter abierto, incompleto y fugitivo.

Uno de los aportes originales de esta investigación consiste en haber trasladado categorías tradicionalmente literarias —laberinto, intersticio, túnel— al análisis musicológico del Bebop, demostrando su pertinencia para comprender la arquitectura rítmica y armónica de Parker. De igual manera, se propone una lectura musicalizada de *El Perseguidor*, no como

simple narración sobre un músico, sino como estructura que internaliza procedimientos propios de la improvisación Jazzística.

Otra aportación relevante es la formulación del intersticio como categoría comparativa transversal. Más que metáfora, el intersticio fue entendido como principio estructural, como el lugar en donde el tiempo se suspende, en donde la armonía se tensa, en donde la narración se interrumpe. Esta conceptualización permite ampliar los estudios comparados entre música y literatura más allá de la intertextualidad temática, situándolos en el plano de la organización formal y ontológica.

Asimismo, el trabajo aporta una comprensión renovada de la figura del artista moderno. Tanto Parker como Cortázar encarnan una ética del riesgo que recuerda el mito de Ícaro; la búsqueda de una expresión absoluta implica la posibilidad de fractura. Sin embargo, lejos de romantizar la autodestrucción, la investigación muestra que el núcleo de esta tensión reside en la imposibilidad de estabilizar el ser en una forma cerrada. La obra permanece abierta porque el ser que intenta expresar es, en sí mismo, devenir.

En síntesis, esta tesis demuestra que la convergencia entre *El Perseguidor* y el Bebop de Charlie Parker no es circunstancial ni anecdótica, sino estructural y ontológica. El túnel permitió desmontar las formas; el laberinto reveló su organización no lineal; el intersticio mostró el lugar donde el sentido se intensifica; y el tiempo —fracturado y expandido— emergió como eje articulador de ambas poéticas.

La principal conclusión es que tanto Cortázar como Parker configuran una estética de la inestabilidad, donde la obra no clausura el sentido sino que lo mantiene en tensión. En esa tensión reside su potencia crítica y su vigencia. El arte como experiencia de tránsito, como ruptura del tiempo homogéneo y como apertura hacia una dimensión donde el ser se manifiesta únicamente en el instante fugaz de la creación.

EPÍLOGO

Al final, tanto Charlie Parker como Julio Cortázar se pierden —y nos pierden— en el mismo laberinto: ese espacio donde las palabras y las notas dejan de obedecer la lógica para buscar una verdad más honda, más incierta. Uno con su saxo, el otro con su pluma, ambos improvisadores de lo absoluto, dibujan rutas que parecen desvíos pero que, como en los sueños, terminan revelando un centro siempre desplazado. Ese centro no es una respuesta, sino una pregunta afinada: ¿qué queda del ser cuando se fractura el molde del lenguaje?

Parker, en su búsqueda incesante de la nota azul, se lanza al abismo del sonido, convencido de que más allá del virtuosismo existe una grieta —un intersticio— por donde se cuela lo real, lo inefable, lo verdaderamente humano. Cortázar, desde la narrativa, atraviesa su propio túnel textual, desmontando las formas para abrir en ellas zonas de incertidumbre que exigen del lector algo más que atención: le piden desplazamiento, riesgo, participación.

Ambos sabían que la forma no es más que un medio para rozar lo que no tiene forma. Ambos entendieron que la perfección se vuelve cárcel si no se abre a la disonancia, al accidente, a la ruptura. Por eso, sus obras no son monumentos clausurados, sino estructuras abiertas. No ofrecen síntesis; sostienen tensiones. No conducen a salidas definitivas; invitan a habitar el tránsito.

En ese vértigo —ese vuelo que recuerda la osadía de Ícaro— coinciden Bird y Cortázar, compartiendo la ética del que busca sin garantía de hallazgo, pero con la certeza de que en la búsqueda misma se transforma la experiencia del ser.

Quizá ahí reside su legado, en enseñarnos que la esencia no se afirma en lo que se fija, sino en lo que se desplaza; no en lo que se define, sino en lo que vibra entre los márgenes. En ese silencio tenso después del último acorde, o en esa frase que deja la narración suspendida como una nota imposible.

Y así, entre el caos y la claridad, nos invitan a seguir atravesando nuestros propios túneles, a perderse en el laberinto sin temor a la fisura, a escuchar —con oído crítico y con intuición—

esa nota azul que nunca se deja poseer del todo, pero que, en su inestabilidad, nos recuerda que el arte no clausura el sentido sino que lo mantiene abierto.

REFERENCIAS

- Abras Daneri, Araceli. (2017) *Julio Cortázar: el Jazz y América*. Catedral Tomada, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, vol. 5, núm. 9
- Adorno, T. W. (1973). *Introducción a la sociología de la música* (trad. G. H. Tanzi). Ediciones Sur.
- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética* (J. Navarro Pérez, Trad.). Madrid: Akal.
- Bajtín, Mijaíl. (2019) *La Novela como Género Literario*. Edición de Luis Beltrán Almería. Universidad Nacional. Prensas de la universidad de Zaragoza. Real Sociedad Méndez Pelayo. España.
- Barenboim, Daniel. (1991) *A life in music*. Arcade Publishing. New York. USA.
- Barthes, Roland. (1993) El placer del texto y Lección inaugural. Siglo veintiuno editores. México.
- Batres, Izara. (2014). *Cortázar y París: Último Round*. Ediciones Xorki. Madrid, España.
- Bernstein, L. (1976). *The unanswered question: Six talks at Harvard*. Harvard University Press.
- Bergesson, Craig Niel. (1992) "The role of Jazz in Julio Cortázar's Rayuela." Ariel, Vol. 8, no. 1
- Bergson, Henri. (2007). *La evolución creadora*. Traducción de Carlos M. Rama, Losada.
- Blanning, Tim. (2011) *El triunfo de la música*. Acantilado. Barcelona. España.
- Bórev, I. (1986) *El análisis sistémico integral de la obra artística*. En: Textos y contextos. Tomo I (pp. 46-72) La Habana. Arte y Literatura
- Brendel, Alfred. (2016) *Sobre la música. Ensayos completos y conferencias*. Acantilado. Barcelona. España.
- Brown, Calvin S. (2008) *Music and literature: a comparison of the arts*. The university of Georgia Press. Read books. Estados Unidos.
- Byrne, David. (2012) *How music works*. McSweeney's. San Francisco. USA.
- Carrasco, Iván. (1981) *Análisis de la narración literaria según Gerard Genette*. Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH. Numero 7. Instituto de Lingüística y Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Austral de Chile. Valdivia, Chile.
- Copland, Aaron. (2009) *What to listen for in music*. New American Library. A penguin Group. New York. USA.
- Cortázar, Julio. (2019) *El Perseguidor*. Libros del Zorro Rojo. Barcelona, España.

- Cortázar, Julio. (2022) *Las Armas Secretas*. Cátedra Letras Hispánicas. España.
- Cortázar, Julio. (1994) *Para una poética. Obra crítica /II*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid. Alfaguara.
- Cortázar, Julio. (1994) *Teoría del túnel. Obra crítica/I*. Ed. Saúl Yurkievich. Madrid. Alfaguara.
- David, Ron y Vanessa Holley. (1998) *Jazz para principiantes*. Era Naciente. Buenos Aires. Argentina.
- Deleuze, Gilles. (1987) *La imagen-tiempo*. Traducción de Irene Agoff, Paidós. España.
- Domenech Part, J. (1980) *Introducción al mundo de la música*. Ediciones Daimon. Manuel Tamayo. Barcelona. España.
- Eco, U. (1996). *La obra abierta*. Ariel
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, Michel. (1984) Des Espaces Autres. Conferencia dictada el 14 de marzo de 1967. En *Estética, Ética y Hermenéutica. Obras esenciales Vol. III*
- Gabbard, Krin. (1996) *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*. University of Chicago Press. USA.
- Gioia, Ted. (2021) *The history of Jazz*. Oxford University Press. New York. U.S.A.
- Gonzalez Riquelme, Andrés. (2003) *La Máquina Musical en El Perseguidor de Julio Cortázar*. Acta Literaria no. 28 (pp. 33 - 44) Universidad de Concepción.
- Guillén, Claudio (2005) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. (Ayer y hoy) Barcelona, Tusquets.
- Hanna, Osseily. (2015) *Música y coexistencia*. La Cifra Editorial. México
- Harnoncourt, Nikolaus. (1982) *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Acantilado. Barcelona. España.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética* (T. I–III). Akal.
- Heidegger, Martin. (2015) *Ser y tiempo*. Traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica. Mexico.
- Hornby, N. (2022). *Dickens and Prince: A Particular Kind of Genius*. Riverhead Books.
- Huerta Calvo, Javier. (1982) *La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)*. Universidad Complutense. Madrid. España.
- Igartua Ugarte, Iván. (1997). *Dostoievsky en Bajtín: raíces y límites de la polifonía*. Epos. Núm. 13. pp. 221-235. Universidad de País Vasco. España.
- Kandinsky, W. (2018). *De lo espiritual en el arte*. Paidós Ibérica.

- Levitin, Daniel J. (2009) *The world in six songs. How the musical brain created human nature*. Plume, a Penguin Group. Estados Unidos de América.
- Levitin, Daniel J. (2006) *This is your brain on music. The Science of a Human Obsession*. Plume, a Penguin Group. New York, USA.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural*. México: Siglo XXI Editores.
- Maire, José Luis. (2013) *El Jazz en la obra de Cortázar*. Fundación Juan March. Madrid, España.
- Muñoz Martínez. Rubén. (2006). *Una reflexión filosófica sobre el arte*. Thémata. Revista de filosofía. Núm. 16. Sevilla. España.
- Murakami, H. (2018). *Retratos de Jazz*. Tusquets.
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music* (C. Abbate, Trans.). Princeton University Press.
- Nivele, Armand (1984). *¿Para qué sirve la literatura comparada?* En Schmeling, Manfred, Teoría y Praxis de la Literatura Comparada, Barcelona, Alfa. Pp. 195-211
- Ockelford, Adam. (2018) *Comparing notes: how we make sense of music*. Pagasus books. New York.
- Pantini, Emilia. (2002) *La literatura y las demás artes* en Gnisci, Armando. Introducción a la literatura comparada, Barcelona, Crítica. pp. 215 – 240
- Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.
- Peyrats Lasuén, Pilar. (2014) *Jazzuela. El Jazz en Rayuela la novela de Cortázar*. Libro – Disco. Corre la Voz. Pallars, España.
- Powell, John. (2010) *How music works. The science and Psychology of beautiful sounds, from Beethoven to the Beatles and beyond*. Hachette book group. New York. USA
- Quintana Tejera, Luis. (2017). *La Parábola de la Palabra*. Trajín. México.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración* (3 vols.). México: Siglo XXI Editores.
- Ruwet, N. (1972). *Langage, musique, poésie*. Seuil.
- Sales Garrido, Ligia Magdalena. (2018) *El análisis literario y sus métodos desde un enfoque cognitivo, comunicativo y sociocultural*. Opuntia Brava, 7(2), 59-70. Recuperado a partir de <https://opuntiabrava.ult.edu.cu/index.php/opuntiabrava/article/view/299>
- Sartre, Jean-Paul. (2005) *El existencialismo es un humanismo*. Traducción de Juan Valmar, Edhasa. España.
- Schmeling, Manfred. (1984) *Introducción: literatura general y comparada*. En teoría y praxis de la literatura comparada, Barcelona, Alfa- pp 4-31

- Schmitt-Von Mühlenfels. Franz (1984) *La literatura y las otras artes* en Schmeling, Manfred, *Teoría y Praxis de la literatura comparada*. Barcelona. Alfa. pp. 169 – 190
- Schenker, H. (1979). *Free composition* (E. Oster, Trans.). Longman.
- Sinopoli, Franca (2002) *La historia comparada de la literatura* en Gnisci, Armando. Introducción a la literatura comparada, Barcelona, Critica. Pp 23-69
- Storr, Anthony. (1992) *Music and the Mind*. Ballantine Books. Random House Publishing House. New York. USA.
- Szabolcsi, M. (1986) *Los métodos modernos de análisis de la obra*. En: Textos y contextos. Tomo I (pp. 21-42) La Habana. Arte y Literatura.
- Vargas Llosa, M. (2023). *Le dedico mi silencio*. Alfaguara.
- Varèse, E. (1966). *The liberation of sound*. In E. Schwartz & B. Childs (Eds.), *Contemporary composers on contemporary music*. Holt, Rinehart and Winston.
- Villanueva, Darío. (2014). *Comparatismo e Iluminación recíproca de las artes: música y literatura*. Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada. Núm. 22. España.
- Yurkievich, Saúl. (1978) *La confabulación con la palabra*. Taurus. Universidad de Texas. USA.
- Zavala, Lauro. (2007). *De la teoría literaria a la minificción posmoderna*. Ciencias Sociales Unisinos, vol. 43, núm. 1. pp. 86-96. Universidad do Vale do Rio dos Sinos. Sao Leopoldo. Brasil .
- Zavala, Lauro. (1999). *Elementos para el análisis de la intertextualidad. Intertextos e Hipertextos*. Cuadernos de literatura. Vol. V. Número 10. Dialnet. Unirioja. España.