

Música callada: literatura y arte musical en tres cuentos hispanoamericanos

José Manuel Rojas González

Quinteto Miravalles

Universidad de Costa Rica,

con la colaboración de Margarita Rojas G.

Un fenómeno musical sólo se puede explicar a través del lenguaje; no interesa si es más importante el lenguaje de las palabras o el de los sonidos. Este ensayo se preocupa por analizar cómo Rubén Darío, Alejo Carpentier y Julio Cortázar, en la superficie literaria, son capaces de acercarse a ambos lenguajes de manera diferente. Se estudiará el texto como unión de palabra y música en el cuento “El rey burgués” (1888) de Darío; el problema del tiempo, la música y la novela en *Concierto barroco* (1974) de Carpentier y la improvisación y el jazz en “El perseguidor” (1976) de Cortázar.

En la cultura occidental la dicotomía entre la literatura y la música es clara, abundante y llena de significados; sobre esto se ha hablado y estudiado mucho; Goethe, entre otros, mencionaba, por ejemplo, que la arquitectura era música petrificada. Desde Platón, Shakespeare, Moliere, Descartes, Joyce, Thomas Mann hasta Proust, se ha prolongado el interés por el empleo de la música dentro de las propiedades acústicas de la lengua. Se ha explorado la posibilidad de las estructuras musicales para emplearlas en el desarrollo de una novela; el lirismo del lenguaje, las alusiones musicales, la descripción de una época a través de la interrelación música y literatura, el ritmo de un texto pensado en un estilo específico musical como el jazz.

También, muchos compositores importantes han utilizado la lengua de diversas maneras. En la correspondencia de Mozart se revela que en parte de su estética musical incluía la lectura y la revisión de los libretos de sus óperas con los libretistas. Beethoven confesó en numerosas ocasiones que la literatura para él era una de las fuentes más importantes para la construcción de sus obras. En el libro *La música romántica* de Robert Schumann, que constituye un testimonio de la vida musical romántica, señala Luigi Ronga:

como siempre pasa cuando se trata de un escritor muy vivo y original, la crítica schumaniana tiene un sonido inconfundible y es aún más extraño cuanto del músico se es comúnmente poner atención a las disquisiciones técnicas áridas y secas, mientras en este texto el tono poético supera bastante aquel minuciosamente crítico ... casi se podría decir con Nietzsche, de quedar en relación con las cosas a través de relaciones inconscientes musicales¹.

En *Monsieur Croche et autres écrits* Debussy no olvida su relación con Verlaine y Baudelaire. Schönberg supo explicar mejor sus teorías acerca de la música a través de sus tratados teóricos que no sólo hablan de ese lenguaje teóricamente, sino que lo consideran en los aspectos filosóficos y estéticos. La biblioteca de Stravinsky estaba tan llena de partituras como de libros, pues su reflexión tampoco era únicamente musical. El compositor contemporáneo holandés Louis Andriessen menciona que el acto más importante para un artista es el de la lectura.

Por otro lado, podría afirmarse que muchos escritores han convertido sus novelas no sólo en un conjunto de palabras que se leen, sino también en un conjunto de sonidos literarios. El empleo de la

1. Robert Schumann, *La música romántica* (1882, edición en italiano: Turín: Giulio Einaudi, 1942) X.

música a través de la palabra como manera de pensar, estructurar una idea y construir el texto, señala el fenómeno o la dicotomía entre la música y la literatura, y reitera que el lenguaje es la única manera de explicar o contar algo.

En la literatura y la música hispanoamericana contemporánea sucede lo mismo, sólo que el autor hispanoamericano se imagina las cosas literariamente de otra manera y, por ende, el paisaje acústico al cual pertenece es diferente al del autor europeo. Además, esta dicotomía es mucho más reciente: desde Darío, pasando por Huidobro, Vallejo, Lugones, Neruda, Carpentier, Cortázar, Paz, Cabrera Infante, García Márquez, hasta llegar a Fuentes.

No se puede continuar sin hacerse la siguiente pregunta: ¿qué sucede cuando una persona siente que la novela, el poema o la obra de teatro que está leyendo es musical? Se trata de una pregunta que se puede contestar de muchas maneras: la lectura de un determinado texto puede suscitar la imaginación de estar bailando un vals peruano o bien un merengue. Sin embargo, no sólo es importante el dibujo musical en la mente de la lectura; desde el punto de vista musical se puede percibir una mayor variedad de aspectos en un texto.

“El rey burgués” de Rubén Darío

En la obra de Rubén Darío aparece esa dicotomía literatura/música, la cual influyó de modo determinante su creación literaria: el ritmo de la poesía, la musicalidad del estilo, la armonía en las palabras, la estructuración de los cuentos y las palabras utilizadas como acordes. “El rey burgués” ubica al lector dentro de un paisaje sonoro cronológico mediante la descripción de diferentes géneros musicales que se utilizaban en aquellos tiempos: vales, cuadrillas, galopas. Rubén Darío leía música y tocaba piano; a este poeta lo acompañó la música siempre, dice Pedro Salinas, quien habla musicalmente de Darío: “Al igual que la *Cathedrale Engloutie* debussyana, al igual del campaneo de la catedral de su León, Nicaragua, sumergida por capas y capas de

años y lugares, seguía soñando misteriosamente en el fondo de su corazón, en las horas en que calla el tumbo del mar presente”. De “La divina Eulalia”, el poeta español indica:

y músicos, también saquen su música de los violonchelos ... Es la fiesta galante hecha música, a través de la musicalidad verbal, abolida casi toda plasticidad —salvo las imágenes altas de las magnolias— y que nos llega por uno de los más delicados sentidos, el oír. En el orden de desarrollo de esta poesía lo primero es la música, como aconsejaba Verlaine —si es permitido tomar tan literalmente sus famosas palabras: “De la musique avant toute chose!”².

Dentro del complejo lenguaje dariano, el material musical fue colocado de manera no casual; también, es probable que existan dos tratamientos ligados a la dicotomía antes mencionada: uno relativo al ritmo y el otro a la armonía. El primero se halla sobre todo en la poesía, porque el escritor experimentó casi con todos los tipos de métrica. En la prosa experimenta con la armonía trabajando sólo con la palabra y no con un bloque de texto: la despedaza, la forma, la divide, la une, la separa, la rellena, la vacía, la hace desaparecer y la vuelve aparecer, convirtiéndola en lo que sería en música una nota musical y su serie armónica o acorde.

Los sonidos armónicos son un sistema que consiste en el hecho de que, cuando un cuerpo sonoro entra en vibración produce, junto con un sonido llamado fundamental, una serie infinita de otros sonidos llamados *armónicos o concomitantes*. Una nota produce una serie armónica, y alrededor de la palabra dariana se hacen resonar muchas evocaciones. Por ejemplo, si la nota-palabra fuera “palacio”, se podría decir que en el cuento entonces el texto permitiría entrar a ese palacio

2. Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta* (1948, 3ª edición: Buenos Aires: Losada. 1968) 122.

a través de una simbología y una evocación semántica específica vinculada con el palacio. La palabra “refinamiento” es convertida en un ejemplo musical al relacionarla con los términos armonía, arrullo y trino. Lo que estas palabras implican desde el punto de vista auditivo es interesante, ya que coloca al lector en una dimensión literaria, de imagen, y también sonora.

En el cuento “El rey burgués”, el poeta dice: —“Señor, ha tiempo que yo canto el verbo del porvenir. He tendido mis alas al huracán, he nacido en el tiempo de la aurora: busco la raza escogida que debe esperar, con el himno en la boca y la lira en la mano, la salida del gran sol”. En este párrafo el tiempo musical se revela en un ritmo, como si fuera un aria, un madrigal, que se hace acompañar con un himno y una lira.

El texto “He roto el arpa adulona de las cuerdas débiles ... he ensayado el yambo dando olvido al madrigal” remite a la distinción musical entre el yambo, que es mitológico, y el madrigal, que es terrenal. De esta manera, mediante esquemas literarios se produce un contrapunto, entre la realidad y la fantasía, si bien la escogencia queda a cargo del lector: este puede decidir qué es la realidad y qué es lo irreal. Así, se podría decir que en la obra dariana “el conocimiento no aparece solamente como una *visión* sino como una percepción auditiva (luz auricular)”³.

Los pitagóricos consideraban la música como una armonía de números y del cosmos, este mismo reducible a números sonoros. Se trataba de dar a los números toda la plenitud inteligible y sensible del ser. De esta escuela procede la concepción de una música de las esferas: la música tiene un papel mediador entre el hombre y el ser divino o la plenitud de la vida cósmica, amplía las comunicaciones hasta los límites de lo divino. La tradición cristiana conservó gran parte de la simbología pitagórica de la música, transmitida por San

3. Jean Chevalier y Allain Gheerbrandt, *Diccionario de los símbolos* (1969, 5ª. edición en español: Barcelona: Herder, 1985) 89.

Agustín y Boecio. Este último distingue tres tipos simbólicos de música:

- 1a. la música del mundo, que corresponde a la armonía de los astros procedente de su movimiento, a la sucesión de las estaciones y a la mezcla de los elementos: “[la melodía] es tanto más aguda cuanto el movimiento es más rápido, más grave en tanto éste es más lento... El cosmos es un magnífico concierto!”;
- 2a. la música humana, la que rige al hombre, quien la capta. [Esta música] supone un acuerdo del alma y del cuerpo ... una armonía de facultades del alma ... y de elementos constituidos del cuerpo;
- 3a. “la música instrumental, que es la ciencia de las modulaciones, de la medida, se concibe que dirige el origen del cosmos, el orden humano, el orden instrumental. Es el arte de alcanzar la perfección”⁴.

En el cuento de Darío hay diferentes tipos de tiempos: uno literario, relativo a la duración contrapuesta de una palabra aislada o un bloque de texto; la duración y el ritmo de un diálogo compuesto por versos breves ante un largo monólogo. El último tercio del cuento (“Los ritmos se prostituyen, se cantan”) es lo que se podría llamar su rostro musical. Se trata de una especie de cadencia final donde chilla el sonido de la caja de música ¡Tiririrín, tiririrín! ... Traducido musicalmente esto podría ser:

ti	ri	ri	rín		ti	ri	ri	rín
↓	↓	↓	↓		↓	↓		
X	X	X	X		X	X	X	X

4. *Ibidem*. 654-655

haciendo resonar entre los árboles sin hojas la música loca de las galopas y cuadrillas, y se quedó muerto, pensando en que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal ..., y en que el arte no vestiría pantalones sino manto de llamas o de oro⁵.

Después del orden y el caos, el texto conduce al lector al silencio, nos apaga. Pero, como decía John Cage, la música es sonido y silencio, porque el silencio existe (¿como lo real y lo fantástico?). “El rey burgués” de Rubén Darío es una evocación de que la dicotomía literatura/música se puede convertir, si se desea, en la dicotomía palabra/sonido, muy probablemente por la utilización de un mecanismo del castellano muy profundo y sutil y el conocimiento inmenso de la cultura humana del poeta nicaragüense, cuya palabra, después de ser leída, regresa convertida en sonido.

Concierto barroco de Alejo Carpentier

Esta novela es una de las obras de la literatura hispanoamericana contemporánea que imparte una lección historiográfica y musicológica, sin distinguir entre diferentes tipos de música, que más bien se contrapuntean en la novela. A través del viento del tiempo que sopla para adelante y para atrás, entramos en los diferentes acontecimientos de dos épocas, una barroca y otra contemporánea, en diferentes contextos geográficos: Europa y América Latina.

¿Por qué Carpentier escribió la novela *Concierto barroco*? Por una conversación en París, en 1936 con el compositor Francisco Malipiero, quien le preguntó al cubano: “¿Sabía usted que Antonio Vivaldi, de quien estamos sacando una cantidad de partituras olvidadas, metidas bajo el polvo y la polilla, escribió una ópera sobre la conquista de América?”⁶. Pasaron los años y Carpentier encontró una

5. Rubén Darío, *Azul* (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, EDUCA, 1993) 17.

6. Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier* (Madrid: Alianza Editorial, 1985) 70.

pista de esa ópera titulada *Moctezuma* o *Montezuma*, como se decía, estrenada en Venecia en 1733. Continuó investigando y halló un libro de un poeta llamado Alvise Giusti. Carpentier indica que escribió una novela alrededor de una “primera ópera americana”, en la cual “los mexicanos —hombres de América— desempeñan un papel lleno de nobleza”.

También explica que la tendencia de la crítica del arte de inicios del siglo XX consistía en establecer relaciones “completamente falsas entre la pintura, la música y la poesía” al pretender encontrar equivalencias entre pintura, música y literatura:

como Debussy componía a base de pequeños toques sonoros, de matices luminosos, zonas de sombras, zonas de luz, iridiscencias, evanescencias, matices, cromatismos, etc., se dijo que era música impresionista. Debussy se enfurecía cuando oía hablar de esto. También cuando surgió la poesía de Apollinaire (que pareció oscura en su momento y hoy la leemos con claridad meridiana), poemas de estrofas que no parecían seguirse unas a otras —aunque estaban regidas por una unidad de criterio general—, se dijo que existía una poesía cubista⁷.

Carpentier considera esto “verdaderas tonterías”, porque la pintura posee medios para construir la perspectiva cubista que la literatura no posee. Agrega que los que conocen a los compositores y los han visto trabajar se han dado cuenta de que la música es una disciplina en la cual varían poco las preocupaciones de fondo. En este lenguaje, el asunto fundamental es la especulación sobre el transcurso del tiempo y los compositores lo hacen según el temperamento de cada uno de ellos. El

7. Agrega: “En la música que vamos a llamar occidental (porque la música asiática es otra), que viene aproximadamente desde el siglo XIV hasta hoy, pasan las generaciones, cambian los estilos, se amplían las obras en proporciones, otras se reducen, hay épocas dominadas por un cierto miniaturismo (el miniaturismo de Webern, el gigantismo de Mahler), por ejemplo”, Chao, 71.

espacio no tiene importancia, interesante es el transcurso del tiempo, que se trata de hacer tangible utilizando también los silencios. Carpentier cita de las *Confesiones* de San Agustín la visionaria explicación de la utilización del silencio como valor musical, tan visionaria que podría explicar las fuentes de algunos compositores como Webern o Stockhausen. Lo anterior para explicar como las preocupaciones sobre la estructura, la parte formal de la música, no han variado mucho desde la madurez de la música occidental y hasta nuestros días, desde los primeros contrapuntistas de los Países Bajos a Guillaume de Machaut, el cual experimenta con valores de distintos ritmos simultáneos.

En *Concierto barroco*, durante el Carnaval de Venecia, los músicos Vivaldi, Scarlatti y Händel están un poco ebrios; al buscar un lugar tranquilo para comer, dan con el cementerio y aparecen sobre la tumba de Stravinsky⁸. Con este gesto se rompe la lógica histórica y se revela que la construcción orgánica de la composición musical no ha variado, a pesar de que persisten quienes continúan considerando que a partir de *La consagración de la primavera* Stravinsky recorre caminos completamente nuevos. Sin embargo, en una etapa de su investigación el músico ruso se dedicó a estudiar a Händel. Entonces, en la novela este último músico dice que en la obra *Edipo Rey*, Stravinsky le copió.

No obstante, cuando se habla de Vivaldi, se pretende exponer la perspectiva de los compositores del siglo XVIII, al expresar este que a él no le importan los compositores del pasado, que él escribe su música. En la historia de la música esta es una gran verdad: Vivaldi fue redescubierto alrededor de 1930, Monteverdi fue olvidado por

8. "Y de ahí que yo ponga a Antonio Vivaldi y a Federico Händel (hasta ese momento mi novela se ha desarrollado dentro de una lógica en lo que se refiere a la época) que salen del Ospedale della Pietá un poco ebrios, con el estrépito del carnaval de Venecia de fondo, buscan un sitio tranquilo para merendar (emпинándose buenas botellas de vino, porque la fiesta sigue) y de repente, dentro de ese estado de semilucidez, se encuentran con la tumba de Stravinsky, que a vivir dos siglos después, pero cuyas preocupaciones musicales, sobre todo a partir de *La consagración de la primavera*, vienen a ser las mismas preocupaciones estructurales que pudo tener Vivaldi, pero más aun Händel", Chao, 72-73.

trescientos años, Juan Sebastián Bach reapareció en 1800 y Mozart nunca tuvo acceso a un tratado de armonía y composición. Los músicos del pasado aprendían incluso la instrumentación con la experiencia. El trámite con el pasado era el maestro que enseñaba y los compositores trataban de superar.

Concierto barroco es, si se puede decir, una ópera musical/literaria del tiempo, cuya percepción interna del recorrido sonoro hace engendrar las imágenes. Las percepciones sonoras en el texto tienen rasgos simbólicos contundentes, símbolos que han sido una constante en la música occidental: los diferentes tipos de orquestación, los distintos géneros musicales, la organología, las tesituras de los cantantes, el ritmo, la armonía, la melodía, etc. Es decir, un ordenamiento de la estructura del sonido, desarrollando así características sociales, filosóficas, antropológicas, psicológicas, históricas, etc., de cada sociedad sonora occidental.

Otro aspecto importante es la búsqueda de identidad ante los “otros”, que es la búsqueda de los antepasados. Dentro de un mismo texto los personajes están representados por diferentes tipos de temporalidad, sobre todo musical: el modo como ejecutan un instrumento, como componen, como cantan, como improvisan, como viven, etc. Hay una condensación de elementos de la realidad y rasgos de una cultura presente y pasada, a través de una imaginación sonora, visible en la austeridad de los personajes.

La realidad está representada por lo sonoro, por lo que se escucha, por lo que se piensa musicalmente, muy ligada a lo social; en Carpentier, la creación de lo sonoro sucede a partir del sonido en su sencillez, no de la forma musical, porque la forma en sí de la novela está representada por el tiempo. Varios críticos han querido reconocer en la novela una forma musical específica que la represente; sin embargo, se trata en realidad del escenario imaginario del tiempo, lo cual a su vez conduce a través del tejido original del texto literario. Así como Guillaume de Machaut (siglo XIV) especula en sus misas con valores de distintos ritmos puestos en simultaneidad, Carpentier lo hace con la ecuación entre el tiempo y la simultaneidad.

La audición interna que hace el lector es la orquestación, que se logre un paisaje sonoro/literario a través de la palabra y la descripción del objeto musical. Los sonidos descritos con palabras son temporalidad: mensajes alternativos del tiempo, síntesis del escritor que escarba la obra literaria con el oído. Hay una refinada percepción sonora en *Concierto barroco*, porque el fluir temporal se representa en el exterior, el ambiente, la realidad cotidiana y lo social, que se convierten en una sola audición.

Se podría hablar de una “globalización inteligente” en la novela, pues se toma como eje una ópera de Antonio Vivaldi, *Moctezuma* o *Montezuma*, que comparte cualidades importantes tanto del Viejo Mundo como del Nuevo Mundo: ninguno resulta superior a los demás, nadie se repliega ante nadie, ya que culturalmente ambos continentes tienen mucho que aportar. Incluso, se podría decir que el conocimiento mutuo construye una fiesta sonora, sin razas: negros o blancos, amarillos o azules, todos con un único color; la música corre por las venas de cada uno según el ritmo, todos nos sorprendemos, la luz es igual para todos, los músicos se confunden entre ellos y se respetan, los vestidos son diferentes pero hablan: las plumas y los encajes de oro se confunden, *el Emperador de México vestido a la española*. Los únicos que miden el tiempo son los “mori” de la torre del *Orologio*, porque es un *oficio viejo*. El otro tiempo, el de la música, lo miden los músicos, los personajes. El tiempo de la novela lo mide el lector. También los espacios acústicos se comparten, en la “vasta sala de audiencias”, semejante a la del cuadro que posee el indiano en su casa de Coyoacán. En la pintura se asiste a un episodio de la Conquista pintado de manera más fiel a la realidad que nunca antes.

Julio Cortázar, “El perseguidor”

Se trata de un cuento autobiográfico dedicado a uno de los músicos más importantes del siglo XX, el saxofonista y compositor negro Charlie Parker. La aparición de este músico, señala Benny

Green, provocó las mayores convulsiones, controversias y discusiones en la historia del jazz: “Después de su llegada, ya no bastaba con confesarse aficionado al jazz (...). Ahora uno tenía que matizar dicho aserto. Explicar qué clase de aficionado al jazz era, definirse como incondicional de la música anterior a Charlie Parker o de la música que este tocaba”⁹.

Es importante recalcar que con Johnny, se traza una imagen de Charlie Parker que permite introducirse en la atmósfera del tipo conocido como *hipster*. Frank Tirro, citando a Reisner, describe al *hipster* de la siguiente manera¹⁰:

para el hipster, Bird era la justificación esencial de su filosofía. El hipster es un ser de tintes subterráneos. Su figura es a la II Guerra Mundial lo que la del dadaísta fue a la precedente. El hipster es anormal, anarquizante, amable y refinado hasta resultar decadente. El hipster siempre camina diez pasos por delante debido a su percepción exacerbada de las cosas; un ejemplo lo constituirá el rechazo de la muchacha a quien acaba de conocer, pues el hipster sabe que la cosa implicaría citarse, cogerse de las manos, besarse, magrearse, fornicar, quizás casarse y divorciarse, así que, ¿para qué meterse en semejante lío? El hipster sabe de la hipocresía de la burocracia, del odio implícito en las religiones... ¿Qué valores le quedan entonces? dejarse llevar por la vida evitando el dolor, manteniendo sus emociones bajo control, mostrándose “cool” en todo momento y gozando de los placeres más a mano. El hipster anda en busca de algo que trascienda a toda esa mierda, y ese algo lo ha encontrado en el jazz¹¹.

9. “La aparición de Charlie Parker provocó mayores convulsiones, mayor controversia y más discusión rayana en la apoplejía que la de cualquier otro músico de jazz hasta la fecha”, Benny Green, *The Reluctant Art: Five Studies in the Growth of Jazz*, cit. en Frank Tirro, *Historia del jazz moderno* (Barcelona: Robinbook, 2001) 24.

10. Frank Tirro, *Historia del jazz moderno*, 18.

11. Robert George Reisner, *Bird: The Legend of Charlie Parker* (Nueva York: Da Capo, 1975) 25 y ss.

Pero ¿por qué Cortázar escribió “El perseguidor”? Lo siguiente se relaciona también con la improvisación musical, sobre todo en el jazz, pues en “El perseguidor” Johnny experimenta la abolición del transcurrir temporal. A mi parecer, y en relación con la biografía de Cortázar, esa referencia resulta totalmente autobiográfica. En la novela *Rayuela*, por ejemplo, Cortázar cita en forma constante o hace un desglose cronológico sobre la interpretación del jazz, mostrándose como un experto en el tema. Cortázar recuerda, además, un momento en el que en el metro de París la mala salud, el cansancio y uno de sus típicos estados de distracción hicieron que se perdiera y su parada se pasara. Emergió de la confusión con el golpe de los frenos del metro; esta vivencia de concentración y flujo de pensamientos la utilizó en el episodio de Johnny. El tiempo de sus pensamientos y el tiempo que le tomó al metro hacer su recorrido no parecían coincidir. Cortázar siente una especie de superposición de tiempos diferentes y advierte la nostalgia, dice él, de no poder multiplicar el tiempo para ganar una especie de inmortalidad¹².

Esa reflexión acerca del tiempo se vincula con la función de la improvisación en el jazz. El estatuto de la obra jazzística frente a la clásica está determinado por el espacio de los múltiples tipos de improvisación. Cortázar afirma no haber conocido personalmente a su personaje Johnny-Charlie Parker, pero está convencido de que él renovó por completo la estética del jazz, ya que desconcertó a todos con un sistema de sonido novedoso. El cuento persiguió a Cortázar antes de escribirlo, junto con la conciencia de que se enfrentaba con un semejante. En los cuentos anteriores, los personajes, aunque vivos y comunicantes, son marionetas al servicio de una acción fantástica, son sólo cuentos de situaciones. En su identificación con Johnny, Cortázar capta y transmite lo que sucede durante la improvisación del músico:

12. Evelyn Picón Garfield, “Cortázar por Cortázar” <http://www.geocities.com/julioCortázar_arg/sobrepere.htm> 27/10/ Robert George, 2002.

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, todo wagnerianismo por decirlo así, para situarse en un plano aparentemente deshecho donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura¹³.

Tanto la música como la biografía de Charlie Parker, que Cortázar leyó en el periódico tras la muerte del intérprete, empataron con la idea que daba vueltas en su cabeza. El perseguidor es un individuo que tiene al mismo tiempo una capacidad intuitiva enorme y es a la vez muy ignorante, primario. Cortázar comentó que es muy difícil crear un personaje que no piensa pero que siente y reacciona en su música, en sus amores, en sus vicios, en su desgracia.

Cada sección del relato está escrita con un tiempo verbal diferente, lo cual crea cesuras de tipo musical, no literarias, para entrar en el ritmo de un personaje más emotivo que racional, como la imagen sonora en la clásica improvisación de Charlie Parker que está dentro del estándar KoKo¹⁴. KoKo es un “standard” o pieza que compuso Charlie Parker en 1946 y dentro de esta pieza hay una improvisación que en la historia del jazz está considerada como una de las más inteligentes. Russell menciona:

KoKo se realiza en un tiempo rápido, cercano a los 300 del metrónomo. KoKo es Cherokee, llegado a la discografía desde el verde telón de Olive Street, a través del Minton’s, del Savoy, del Apollo Theater y de las orquestas de la carretera... KoKo es tensa y agresiva, muy segura, una pieza de virtuosismo asombroso: sesenta y cuatro compases con difíciles cambios, un saxo

13. Julio Cortázar, *El perseguidor* (Madrid: Alianza Editorial, 1976) 41.

14. Charlie Parker, *Charlie Parker Omnibook* (Nueva York: Atlantic Music Corp. Lynbrook, 1978) 62-63.

que suena para acabar con el saxo, para castrar a todos los demás saxofones. Pero KoKo no es el tipo de música que uno desea oír con frecuencia. Es molesto, como lo es Schoenberg. Uno puede escuchar Now's the time, y siempre con placer¹⁵.

En el jazz se distinguen tres tipos de improvisación: la paráfrasis, que modifica el discurso sin borrarlo; el trazado de una melodía nueva y la creación libertaria. De acuerdo con esto, Cortázar utiliza la improvisación libertaria, porque no tiene referencia a ningún patrón armónico: hay improvisaciones en las cuales el intérprete va suspendido entre un encadenamiento de acorde y la melodía, de esta forma

melodía

acordes.

Ese caso sería el de una improvisación que traza una melodía nueva pero desplegada sobre los acordes (conservados o enriquecidos) de un texto pretexto. La improvisación de “El perseguidor” sería libertaria, una improvisación suelta del patrón armónico, imaginada. “El perseguidor” es una cadena de acontecimientos en donde la imagen del espacio tanto literario como musical está dividida entre lo sonoro y el silencio. En vez de detenerse, ambos se convierten en un movimiento que golpea, como la marcha de un metrónomo que no se apaga: la pulsación de una época.

Conclusión

Para los griegos, música y poesía eran inseparables. El poeta y el compositor solían ser una misma persona; por ello, la letra y la música se creaban al mismo tiempo. La palabra griega *melos* se refería tanto a la poesía lírica como a la música compuesta para un poema: es la etimología del término actual “melodía”¹⁶.

15. Ross Russell, *Bird. Biografía de Charlie Parker* (Barcelona: Editorial Primer Plano, 1972) 169.

16. Anthony Storr, *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones* (Barcelona: Paidós, 1992) 33.

Se podrían encontrar diferencias y similitudes entre Rubén Darío, Alejo Carpentier y Julio Cortázar, ya que los tres vivieron dentro de un paisaje sonoro/literario propio. Este ensayo obedece a la idea de que es posible imaginarse el sonido, escucharlo interiormente mientras se leen los textos. El teatro de imágenes que cada Lector se construye al leerlos da la posibilidad de crear, en el propio ambiente, un teatro imaginario de lo “real maravilloso” con su escenario, y conseguir el significado de una ópera dedicada a la dicotomía música/literatura hispanoamericana. ¿No será que estos libros también tienen el derecho de representar una imagen de “música callada”? ¿Por qué no? ¿No es la literatura música callada?