

CYNTHIA VALENTE

**IMPROVISACÃO E LUDISMO EM
LAS ARMAS SECRETAS DE JULIO CORTÁZAR**

Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre.

Curso de Pós-Graduação em Literatura,
Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa

**FLORIANÓPOLIS
2001**

CYNTHIA VALENTE

**IMPROVISACÃO E LUDISMO EM
LAS ARMAS SECRETAS DE JULIO CORTÁZAR**

Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre.

Curso de Pós-Graduação em Literatura,
Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa

**FLORIANÓPOLIS
2001**

Improvisação e ludismo em *Las Armas Secretas* de Julio Cortázar

Cynthia Valente

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Walter Carlos Costa
ORIENTADOR



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Walter Carlos Costa
PRESIDENTE



Profa. Dra. Sílvia Cárcamo de Arqui (UFRJ)



Prof. Dr. João Hernesto Weber (UFSC)

Profa. Dra. Alai Garcia Diniz (UFSC)
SUPLENTE

Aos meus pais José Tiago Valente e
Mary Lúcia Machado Valente

À Tânia Regina Oliveira Ramos

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Walter Carlos Costa que aceitou conduzir este trabalho, respeitando minhas idéias, fazendo com que meu trabalho crescesse através da sua orientação e análise sempre cuidadosa dos meus escritos, dando-me a oportunidade de trabalhar com o escritor Julio Cortázar.

À minha querida amiga Karla Mascarenhas que, lendo e relendo tantas vezes meus escritos, comentando e aconselhando, foi o incentivo fundamental para que este trabalho se desenvolvesse.

À Prof^ª. Dr^ª. Odília Carreirão Ortega e ao Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz, que participaram da banca de qualificação desta dissertação e contribuíram com sugestões para a finalização deste trabalho.

Ao Samuel Góes, amigo inseparável desde os tempos em que perambulávamos alegremente pelos antigos corredores do curso de Letras, cenário para o nascimento de uma amizade que me fortalece todos os dias e me acompanha em todos os projetos.

Aos meus pais, José Tiago Valente e Mary Lúcia Machado Valente e aos meus irmãos Carla Cristina de Oliveira Valente, Marcio Adriano Valente, Dannyelle Valente e minha cunhada Gabriela Sperb que são as pessoas que eu mais amo, por estarem sempre ao meu lado e fazerem de mim uma mulher muito mais “Valente”.

À Prof^ª. Dr^ª. Tânia Regina Oliveira Ramos de quem tive o prazer de ser monitora, pelo carinho, pelo incentivo e, sobretudo, pela confiança que fez nascer e amadurecer, ainda dentro daquela sala de monitoria, a vontade de ser professora de Literatura.

Ao querido Tio Umberto que me mostrou, ainda muito cedo, os encantos da leitura, contagiando-me com a sua maneira de admirar a literatura.

SUMÁRIO

RESUMO	v
ABSTRACT	vi
INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I: A improvisação como possibilidade de absurdo	14
CAPÍTULO II: “Cartas de mamá” - A “arma secreta” do tabuleiro	25
CAPÍTULO III: “El perseguidor” - A improvisação como construção	41
CAPÍTULO IV: “Las babas del diablo” - Em busca de uma terceira perspectiva.....	57
CONCLUSÃO	77
BIBLIOGRAFIA	81
ANEXOS	84

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar, a partir da análise de três contos do livro *Las Armas Secretas* de Julio Cortázar, uma análise do foco narrativo partindo da hipótese inicial de que nos contos “Cartas de mamá”, “Las babas del diablo” e “El perseguidor”, as escolhas de focalização estão relacionadas ao lúdico e apresentam um movimento que se assemelha ao da improvisação jazzística, reproduzindo nestas escolhas o movimento de uma “espiral criacional” que segue em direção ao infinito. Pretende-se também comprovar a hipótese de que nos três contos os personagens trazem em sua caracterização a chave para a escolha do foco narrativo.

ABSTRACT

This work aims at presenting an analysis of the narrative focus based on the analysis of three tales of the book *Las Armas Secretas* by Julio Cortázar, having as an initial hypothesis that the choices of focalization in the tales “Cartas de mamá”, “Las babas del diablo”, and “El perseguidor”, are related to the ludification and present a movement which is similar to the jazzy improvisation, thus reproducing the movement of a “creational spiral” that follows towards the infinite. This work aims also to prove the hypothesis that the characters bring in their characterization the key to the choice of the narrative focus in those three tales.

INTRODUÇÃO

¿de que sirve saber o creer saber que cada camino es falso si no lo caminamos con un propósito que ya no sea el camino mismo?

Cortázar, *Rayuela*

Por ser um autor de grande valor na literatura hispano-americana, muito se tem dito sobre a poética de Julio Cortázar. Davi Arrigucci Jr, no livro *O Escorpião Encalacrado*, aborda a destruição e a ruptura da literatura do século XX explorando a obra de Cortázar como exemplo de linguagem autodestrutiva, escorpiônica.

Para Arrigucci, Cortázar constrói uma linguagem autodestrutiva ao jogar com as impossibilidades da mesma. O autor explora fortes características do escritor como a inventividade, o jogo e sua relação com o jazz. Para ele, a linguagem¹ de Cortázar leva à invenção permanente, o que faz a linguagem poética adequar-se à busca transcendente.

Cortázar, segundo Arrigucci, inventa palavras, brinca com elas para dizer o indizível. Assim, ao mesmo tempo em que arrisca novas possibilidades, acaba desnudando as impossibilidades da própria linguagem, elaborando

uma narrativa que acusa os desvãos de uma realidade ambígua e se constrói sobre essa ambigüidade, até uma narrativa que, ao se propor à busca do absoluto, se arrisca a incorporar à sua própria técnica de construção a ambigüidade, submetendo-se a uma autocrítica destruidora que leva à beira do silêncio.²

¹ É necessário esclarecer que Arrigucci, quando se refere à “linguagem de Cortázar”, não se atém somente à narrativa. Como neste trabalho minhas análises estarão voltadas sobretudo à narrativa evitarei o uso da palavra *linguagem* pela sua abrangência e para evitar possíveis confusões. ARRIGUCCI Jr., Davi. *O Escorpião Encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

² ARRIGUCCI, op. cit., p. 31.

Essa visão de autodestruição segundo Arrigucci, se fundamenta basicamente em representar a escritura de Cortázar numa espiral cujo movimento é autodestrutivo. A partir dessa visão, o crítico afirma que a linguagem cortazariana se volta contra ela mesma num movimento que leva à autodestruição.

Este movimento autodestrutivo descrito por Arrigucci se encaixa com a frase de *Rayuela*: “El alacrán clavándose el aguijón, harto de ser un alacrán pero necesitando de alacranidad para acabar con el alacrán”³.

Arrigucci afirma que a linguagem utilizada em *Historia de cronopios y de famas*:

Defronta-se consigo mesma, encaracola-se, volta-se contra si própria. A linguagem criadora é minada pela metalinguagem. O projeto para construir transforma-se, paradoxalmente, num projeto para destruir. A poética da busca se faz uma poética da destruição.⁴

Desta forma o autor acredita que a narrativa se tematiza a si própria e ao fazer isso reproduz o movimento escorpiónico, desnudando os procedimentos técnicos e provocando o efeito de estranhamento que quebra a ilusão realista e desmascara o laboratório literário, fazendo com que o leitor passe de *consumidor* passivo a *consumador* ativo do texto.

Assim, “o projeto para construir transforma-se, paradoxalmente, num projeto para destruir. A poética da busca se faz uma poética da destruição.”(p.25). Posteriormente diz associar todos os procedimentos técnicos por ele referidos ao cerne destrutivo, resultante de uma especial manipulação do material lingüístico de que dispõe o autor.

Com efeito, oscilante entre o convite do caos e a necessidade da forma, a necessidade de resistência à tendência entrópica (o poeta *versus* o médico), a poética de Cortázar mantém sempre a hesitação ambígua diante do salto final, da passagem para a outra coisa. A narrativa absolutamente nova não chega a nascer dos escombros da que ele destrói. Qual linguagem será capaz de se apossar do absoluto?

³ CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, S.A, 1995, p. 169.

⁴ ARRIGUCCI, op. cit., p. 25.

Será, então, o silêncio? O silêncio significativo dos místicos? O autor aproxima-se do impasse. Toma novo rumo, tentando a busca em outra dimensão. O desafio do silêncio permanece.⁵

Cortázar explicita em seus rascunhos o uso de um esquema em espiral. Ora, se a espiral segue para o infinito como se afirma no trecho abaixo, esta elimina as possibilidades de finalização, representa um movimento de prolongação em direção ao infinito.

Mas antes de se direcionar ao infinito ela tece um itinerário em torno de si mesma, repetitivo e constante até interromper o ciclo para então se lançar nesta busca. Porém, é só depois de repetir-se muitas vezes que a espiral alcança esta dimensão.

A espiral, cuja formação natural é freqüente no reino vegetal (vinha, *volubilis*) e animal (caracol conchas, etc.), **evoca a evolução de uma força**, de um estado.

Essa figura é encontrada em todas as culturas, carregada de significações simbólicas: *é um tema aberto e otimista – partindo de uma extremidade dessa espiral, nada mais fácil do que alcançar a outra extremidade* (BRIL, 198).

Ela manifesta a aparição do movimento circular saindo do ponto original; mantém e prolonga esse movimento ao infinito: é o tipo de linhas sem fim que ligam incessantemente as duas extremidades do futuro... (A espiral é e simboliza) emanção, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica, mas em progresso, rotação criacional (CHAS, 25)⁶.

Se a espiral prolonga seu movimento continuamente em direção ao infinito, ela é símbolo de construção e não de destruição. O próprio movimento cíclico e regular em torno de si mesmo já é a construção, “rotação criacional”.

É neste movimento circular repetitivo que a espiral vai se ampliando até chegar ao infinito: cada movimento cíclico, mesmo que repetitivo, é inédito, é constante e compõe uma cadência.

Esse movimento de repetição é similar ao movimento que o jazzman faz quando está improvisando. Ambos os movimentos, do jazzman e da espiral,

⁵ Id. Ib., p. 29.

⁶ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da C. e Silva et. al, Rio de Janeiro, José Olympio, 1999, pp. 397-398.

originam um espaço de criação e não de destruição. Este é o movimento que vejo na narrativa de Cortázar, de abertura, de procura, de um possível descomprometimento com a lógica e com a linearidade que cria espaços de resignificação da linguagem.

Este trabalho tem como objetivo apresentar, a partir da análise do foco narrativo dos contos citados, uma leitura da narrativa de Cortázar baseada na improvisação como representação do movimento contínuo da espiral. Incomoda-me o fato de encontrar freqüentemente nas análises da obra de Cortázar, seja ela conto ou romance, uma dificuldade de conceber uma nova possibilidade estética que não desemboque em destruição, como nos propõe Arrigucci.

Rayuela, por ser de suma importância na literatura hispano-americana, acabou influenciando fortemente toda a crítica da obra de Cortázar, abrindo espaços para essa idéia de autodestruição pela busca arriscada a que se propõe a cada momento a sua narrativa. De fato, pode-se encontrar em *Rayuela* fortes características da poética cortazariana como o jogo, a busca transcendental, a crítica dentro da narrativa e a desconstrução do significado.

Por outro lado, a poética de Cortázar traz elementos que diferem da poética de *Rayuela* e que aparecem freqüentemente vinculados a este livro, como, por exemplo, na crítica de Sonia Arellano Gonzalez que em *3 Eslabones en la narrativa de Cortázar*, compara a estrutura da casa do conto “Casa Tomada” com a estrutura de um jogo de amarelinha (*Rayuela*) e o personagem Johnny Carter do conto “El perseguidor” com a personagem Maga de *Rayuela*.

Também não é de se estranhar que se aplique as indagações que aparecem numa narrativa a outras pois, como se sabe, os livros de Cortázar apresentam vasto material para isto.

Es sabido que todo escritor realiza su labor a partir de una cierta concepción y postura ante aquello que hace, está por hacer o ha hecho; así, se va formulando en grados diversos una base teórica en contrapartida a la práctica específica. Teórica en la medida que es reflexión sobre la obra y en la medida que afecta la continua

elaboración de la obra. Cortázar es un caso ejemplar sobre este hábito de meditar sobre la propia escritura.⁷

Acredito que o movimento em espiral se mantém numa mesma cadência de estar procurando novas formas de manifestação da narrativa, e que ao girar em torno de si mesma retorna sempre de uma forma inédita ao seu ponto de partida e recria, multiplicando infinitamente as suas possibilidades.

Esta minha perspectiva de leitura, apesar de não descartar a espiral como forma de representação do movimento da narrativa de Cortázar, não consegue, a partir de uma análise do foco narrativo dos contos *Cartas de mamá*, *Las babas del diablo* e *El perseguidor*, conceber a idéia de que no fim da espiral encontrar-se-á a autodestruição.

Os três contos selecionados foram retirados de *Las Armas Secretas*, publicado em 1964. No primeiro conto, intitulado “Cartas de mamá”, trabalho a relação do foco narrativo e da estruturação do conto com o xadrez. No segundo conto, “El perseguidor”, trabalho a relação da linguagem narrativa utilizada no conto em relação ao jazz e, principalmente, em relação à improvisação que se evidencia neste conto e é, para mim, o início de uma leitura da narrativa que não poderá de forma alguma ser autodestrutiva. No terceiro e último conto, “Las babas del diablo” minha análise pretende abordar os traços comuns ao foco narrativo e à fotografia, apresentando uma leitura do fantástico a partir do absurdo e do zen-budismo. Nos três contos examino o elemento lúdico e sua relação com a improvisação.

Para mim, nestes contos, Cortázar manipula a linguagem de tal forma que encontra novas possibilidades narrativas que resultam numa construção.

Essas análises tentarão mostrar, a partir de um estudo do foco narrativo, algo que liga esses três universos tão singulares: o jazz, a fotografia e o xadrez. Acredito que os três contos trazem no elemento representado a chave para a escolha do foco narrativo. Nos contos que serão analisados, evidencia-se o fato de que o personagem quando não se apresenta como narrador do conto,

⁷ PAREDES, Alberto. *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1998, p. 21.

relaciona-se com este de modo muito especial, apresentando muito da forma de narrar do próprio conto.

Falar de narradores não é fácil, sobretudo quando estes são personagens de contos como os de Cortázar, onde simples fatos do cotidiano, muitas vezes, são transformados em cenários para a construção de uma realidade que não é nada cotidiana. Não sendo então, dos caminhos, o mais fácil, será talvez o mais adequado pois estes narradores, personagens ou não, podem oferecer a chave para entender a poética cortazariana.

Os contos de Cortázar expõem os seus leitores a um constante jogo entre personagens e narradores. Criam-se interlocutores imaginários que se concretizam em seu universo discursivo, através de uma linguagem que estabelece uma cumplicidade entre leitor e obra.

Jean Franco em sua *Historia de la literatura hispanoamericana* afirma:

Seria absurdo mostrar y presentar el complejo y sutil mundo de los cuentos de Cortázar en unas pocas líneas. Pero tratan de “este lado” y “el otro lado”, de lo que ha sido estructurado y clasificado y de lo que podría llamarse poco más o menos “imaginación” o “libertad”. El “otro lado” es un mundo de creatividad no estructurada, como la música de Johnny en “El perseguidor”, “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”. El problema consiste en crear sin destruir, en construir sin estructurar de una manera excesiva. El problema se complica debido a la existencia del lector u observador, y éste es tal vez uno de los elementos más variables.⁸

Jean Franco, redimensiona a forma de construção narrativa de Cortázar ao considerar a existência do leitor, que, como ele mesmo afirma, é um dos elementos mais variáveis. Deste modo, a construção narrativa, utilizando-se da própria narrativa, correria o risco de realmente se destruir se pudesse existir sozinha e não contar com a existência do leitor. O leitor faz ou não sua resignificação, liberdade desejada por aquele que, com habilidade, consegue deixar este espaço na sua narrativa.

O jazz, explicitamente presente na figura de Johnny Carter, personagem baseado na pessoa de Charlie Parker no conto “El perseguidor”, é um ritmo que se distingue pela improvisação e é a improvisação que representa com mais perfeição o movimento que percebo na narrativa de alguns contos de Cortázar. Johnny Carter é um jazzman que vive o conflito de um homem que busca encontrar, na sua relação com a vida, a liberdade da improvisação que encontra na música. Através da leitura do conto percebe-se que o narrador persegue também uma narrativa que tem o mesmo propósito.

No conto “Las babas del diablo” o narrador, e ao mesmo tempo personagem, é um tradutor-fotógrafo que vive um conflito entre duas perspectivas: uma objetiva e outra subjetiva. O personagem vive um conflito em relação ao modo de contar a história que o faz oscilar entre várias perspectivas que estabelecem, na busca por uma nova perspectiva, uma realidade fantástica fundamentada no absurdo.

O lúdico será explorado em todo o trabalho por se apresentar como um elemento constante nos contos escolhidos para a análise e porque, ao me aprofundar no seu estudo, percebi que a liberdade condicionada proporcionada pelo jogo compartilha muitos elementos com a improvisação e com o próprio movimento da espiral. Tentarei mostrar, na análise de cada conto, que elementos são estes e de que forma eles se relacionam entre si. No conto “Cartas de mamá” o lúdico será o principal elemento na análise do foco narrativo pois tentarei demonstrar de que forma a focalização está relacionada ao jogo de xadrez.

⁸ FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1983, p. 410.

CAPÍTULO I

A IMPROVISACÃO COMO POSSIBILIDADE DE ABSURDO

Pero entonces, ¿qué importa que en esos cuentos se narre sin solución de continuidad una acción capaz de seducir al lector, si lo que subliminalmente lo seduce no es la unidad del proceso narrativo sino la disrupción en plena apariencia unívoca?

Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*

O autor é, de alguma forma, reproduzidor de um esquema limitado pela linguagem. Assim como o mesmo instrumento de jazz pode ser utilizado de forma completamente diferente por cada músico, também a linguagem como um instrumento comum a todos, pode ser utilizada de uma forma “original”⁹ por cada autor.

Em “Cartas de mamá” e “Las babas del diablo” Cortázar rejeita a escolha de uma pessoa fixa para o narrador e brinca com o foco narrativo, misturando perspectivas, constrói sua estrutura particular. Com um uso lúdico do foco narrativo, amplia as possibilidades e, como na improvisação, confere a cada momento uma característica especial. Cortázar não é dono de uma linguagem individual, mas usa a mesma estrutura (linguagem) e a recria como faz cada jazzman com seu instrumento, construindo sua própria cadência.

Joachim E. Berendet, em *O jazz do rag ao rock*, no capítulo intitulado “A improvisação” afirma:

⁹ Optei pela palavra *original à individual* e única porque concordo com o que afirmam Wellek e Warren em *Teoria da Literatura*: “Acentuar a individualidade, e até a unicidade, de toda e qualquer obra de arte, embora represente uma atitude saudável como reação às generalizações fáceis, é esquecer que nenhuma obra de arte pode ser inteiramente única, porque então seria completamente incompreensível.” WELLEK, René & Austin Warren. *Teoria da Literatura*. Trad. de José Palla e Carmo. Coimbra, Publicações Europa-América, 1976, p. 18.

Do fim do século passado para cá, porém, a improvisação praticamente desapareceu na chamada música erudita. Nem sequer as cadências, parte do concerto que o compositor deixa na obra para a livre improvisação do intérprete, são realizadas pelo solista, por mais importante ou famoso que seja. Além disso, de uns tempos para cá, em consequência, inicialmente, de uma atitude anti-romântica, criou-se o fantasma da “fidelidade ao texto original.”¹⁰

Isso porque se acreditava que improvisar era fazer errado, mal feito e que o valor estava na execução tal como havia sido indicada pelo autor. Entretanto, no jazz verdadeiros gênios da improvisação como Charlie Parker e Louis Armstrong insistiram nessa forma de reproduzir as músicas.

Alguns autores também quebram essa fidelidade ao texto original de que fala Berendt em relação à música. O jazzman realiza inúmeras variações em torno do mesmo tema. Cortázar, quando escreve “Las babas del diablo”, apresenta, através do narrador, várias versões do mesmo conto. É, entre outros procedimentos, através do manejo do foco narrativo que ele consegue multiplicar as possibilidades em torno do mesmo tema: um fotógrafo-tradutor que sai às ruas de Paris para fotografar. Para esse fim ele utiliza um jogo de vozes, imagens e perspectivas numa constante oscilação entre o objetivo (imagem fixa) e o subjetivo (reflexões livres) que acabam transformando um simples passeio do personagem para tirar fotos em um itinerário de reflexões e visões que redimensionam os fatos aparentemente banais do seu cotidiano.

Em “Cartas de mamá” há um narrador que é estruturado como peça e jogador de xadrez ao mesmo tempo. Um narrador que é ao mesmo tempo personagem não é nada novo na história da literatura, porém um personagem que é vítima do seu próprio jogo com uma mistura de vozes que esconde quem está manipulando as situações e, principalmente, quem são os jogadores, é que faz com que o foco narrativo demonstre sua originalidade.

Em “El perseguidor” um escritor está tentando compreender a forma de refletir de um músico e acaba falando sobre si mesmo. A tentativa de falar do outro acaba se transformando numa busca de entendê-lo que, misturada a uma

¹⁰ BERENDT, Joachim e. *O jazz do rag ao rock*. Trad. Júlio Medaglia, São Paulo, Editora Perspectiva, 1975, p. 116.

descoberta de si mesmo e a uma reconstrução da sua própria imagem, compõe uma nova imagem do jazzman, como no jazz, em que “O intérprete não é um mero reproduzidor de um esquema impresso, mas um músico que participa criativamente de uma realização musical, quase como um seu co-autor”¹¹. Bruno, o principal narrador do conto, não consegue desvincular a biografia que está escrevendo sobre Johnny do seu juízo sobre ele; o livro torna-se então um retrato de si mesmo ou, como acontece em cada melodia do jazz, uma interpretação completamente pessoal. É pelo narrar que ele consegue engendrar uma imagem de Johnny Carter que é totalmente Bruno.

É a partir da forma como conduz o foco narrativo que o autor consegue, num só conto, as diversas variações sobre o mesmo tema que chamo de improvisação pela semelhança aos princípios do jazz. A improvisação, que “é quase uma segunda forma de composição”¹², é, para mim, tanto no jazz como nesses contos de Cortázar, um princípio de um movimento em espiral que termina em construção.

Entretanto, foi pelo fantástico e não pela improvisação que Cortázar estreou e ficou conhecido como escritor de expressão na literatura hispano-americana. Entre os motivos que o levaram a ser taxado de escritor fantástico, a improvisação certamente desempenhou um papel importante.

Segundo Tzevetan Todorov, a narrativa fantástica apareceu de maneira sistemática no fim do século XVIII com Cazotte e teve nos contos de Maupassant os últimos exemplos satisfatórios do gênero.

Somos assim conduzidos ao âmago do fantástico. Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é um ser imaginário, uma ilusão, ou então existe realmente, como os outros

¹¹ BERENDT, op. cit., p. 117.

¹² Id. Ib., p. 119.

seres vivos, só que o encontramos raramente. O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso.¹³

A literatura fantástica é definida por Todorov como a má consciência de um século XIX positivista que vivia numa metafísica do real e do imaginário. Cortázar, escritor destacado no gênero, em *La Vuelta al día en ochenta mundos*, afirma aceitar a denominação de fantástico aos seus contos por falta de um melhor nome.

Entretanto, segundo Todorov, o fantástico é “a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural”¹⁴ Esta definição não parece funcionar para um conto como “Las babas del diablo” em que se convive com uma situação pouco real do começo ao fim do conto, já que o narrador se declara morto ao começar a sua narrativa. O conto se constrói desde o começo sob as bases do sobrenatural e termina com um acontecimento mais irreal ainda: o assassinato do narrador por uma foto, razão de sua morte. Aproximo-me do que Todorov define como maravilhoso pois quando o personagem “decide que se deve admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso”¹⁵.

O crítico Saúl Yurkievich diz:

Cortázar representa lo fantástico psicológico, o sea, la irrupción/erupción de las fuerzas extrañas en el orden de las afectaciones y efectuaciones admitidas como reales, las perturbaciones, las fisuras de lo normal/natural que permiten la percepción de dimensiones ocultas, pero no su intelección.¹⁶

A literatura fantástica de Cortázar parece não estar diretamente vinculada a uma desestruturação da ordem natural das coisas. Os contos chamados

¹³ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 48.

¹⁴ TODOROV, op. cit., p. 158.

¹⁵ Id. Ib., p. 156.

¹⁶ YURKIEVICH, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona, Minotauro, 1994, p. 27.

fantásticos assim o são por falta de uma melhor denominação para a representação de uma realidade que é cotidiana e próxima à do leitor, um acontecimento fantástico que não surge do nada, mas que pode ser compreendido se analisada for a relação do personagem com o acontecimento que se desencadeia no final.

Em “las babas del diablo” o leitor facilmente se verá diante de um acontecimento que julgará fantástico ao ser colocado diante de um personagem morto por uma fotografia, mas se retomar os passos do narrador, como farei a seguir, verá que o final é apenas um desfecho coerente para o personagem que foi construído. Diante do desenlace, em que o narrador é absorvido pela foto, é possível ter uma visão de conjunto do conto e de tentar compreender a forma como é conduzido o foco narrativo.

Dentro do fantástico de Cortázar sobrevive, na construção do cotidiano dos personagens, uma maneira singular de se relacionar com a realidade. Não existe uma posição limítrofe entre o cotidiano e o inesperado que surge para abalar toda aquela realidade, como nos chamados contos fantásticos. Nos contos de Cortázar os personagens convivem todo o tempo com uma outra realidade.

Trata-se de um cotidiano que, carregado de subjetividade, faz com que a caracterização dos personagens e a forma como eles se movem não se faça compreender pelas explicações lógicas¹⁷.

Cortázar acciona por desfase, descolocación, excentración para burlar la vigilancia de la conciencia taxativa; persigue el desarreglo de los sentidos para sacar al lector de las casillas de la normalidad, de la cronología y la topología estipuladas, para lanzarlo al otro lado del espejo, al mundo alucinante de los destiempos y desespacios, de las inesperadas concatenaciones e insospechadas analogías, a la otredad.¹⁸

Aprofundar-se no real de Cortázar é descobrir as bases para uma literatura que revela a todo momento a fragilidade da visão do real, do meditado. “Em

¹⁷ Carlos Lungarzo em *O que é Lógica* diz: a palavra “lógica” deriva de um termo grego, empregado por Aristóteles, mas também o foi antes e depois dele. A palavra grega *logos* significa algo parecido à “razão” LUNGARZO, Carlos. *O que é lógica*. São Paulo, Editora brasiliense, 1989, p. 14.

Cortázar, la codificación de lo real es la mejor mediación de lo fantástico.”¹⁹ As realidades construídas por Cortázar parecem não se confrontarem com a realidade do próprio leitor e por isso no desfecho final, em que o inesperado aparece, o leitor não é tomado de surpresa, pois ele já vem sendo preparado pouco a pouco.

Lo fantástico interviene como afán de apertura hacia las zonas inexploradas, como amplificador de la capacidad perceptiva, como incentivo mítico y mimético que posibilite nuestra máxima porosidad fenoménica, nuestra máxima adaptabilidad a lo desconocido.²⁰

Mas, nessa realidade, em que se movem os personagens dos contos fantásticos de Cortázar, há muito de questionamento da própria condição daquele que coloca em jogo esta própria realidade. E Cortázar a constrói de forma que o leitor se adapte ao desconhecido, como afirma Saul Yurkievich.

O fantástico de Cortázar parece estar muito mais ligado a uma idéia de negação da reflexão lógica e, por isso, parece não ser possível chegar ao seu fantástico pelos conceitos de Todorov, pois se estou diante do fantástico quando hesito se o que vejo é ou não realidade, o que fazer quando alguns contos de Cortázar, denominados fantásticos, pretendem eliminar muito da lógica como é o caso de “Las babas del diablo”.

Posso então dizer que estou diante do maravilhoso, mas acredito que o fantástico em Cortázar é regido pelo absurdo, pela negação pelo menos parcial da lógica ocidental, por uma tentativa de possibilitar uma realidade que não deve corresponder sempre ao pensamento racional, cartesiano, lógico, da cultura ocidental e que se nutrindo da cultura oriental, e principalmente do budismo Zen, dá origem a um gênero que só poderá ser definido como fantástico.

É preciso afirmar que o absurdo a que me refiro não está ligado ao emergir do inconsciente defendido pelos surrealistas como fuga do consciente, negação de ordens preestabelecidas, fluir da imaginação. O absurdo a que me refiro é fundamentado numa convivência do insólito dentro da realidade

¹⁸ YURKIEVICH, op. cit., p. 32.

¹⁹ Id. Ib., p. 33.

cotidiana, como libertação do pensamento racional, sim, mas não de uma forma radical em que não haja mais espaço para uma racionalidade.

Os contos de Cortázar apresentam o insólito convivendo com o real. Para entendê-lo é preciso desprender-se de uma ordem inteiramente lógica de conceber a realidade mas sem fugir completamente dela. Este equilíbrio entre ser ou não ser lógico encontra semelhanças com o budismo Zen.

O enfoque do Zen é total, usando o homem todo. No Ocidente, costumamos respeitar a lógica, instrumento da mente pensante. “Isto sendo assim, aquilo será assim; aquilo sendo assim; segue-se isto.” No Oriente, o enfoque não se faz numa linha direta de argumentação, mas simultaneamente de todos os pontos de vista (sendo direto cada um desses pontos de vista).²¹

Na literatura fantástica de Cortázar há uma transformação do cotidiano em que se apresenta uma fragilidade do sólido: “aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación desde la cual lo sólido cesa de ser tranquilizador porque nada es sólido apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso”²². Cortázar trabalha com uma visão de realidade que deixa exposta a fragilidade de uma estrutura aparentemente sólida.

No hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico.²³

Cortázar, em suas narrativas, expõe para experimentar, tentar, e ao fazer isso abre espaços para o novo, um novo que nasce do banal, do comum, do cotidiano e que provoca em seus leitores uma visão diferente daquilo que eles não pensavam questionar.

Jaime Alazraki afirma que é sob influência do budismo Zen que Cortázar desenvolve, em *Rayuela*, uma negação do pensamento lógico ocidental, uma busca que deve se desprender da lógica para chegar a uma verdade:

²⁰ Id. Ib., pp. 35-36.

²¹ HUMPHREYS, Christmas. *O Budismo e o Caminho da Vida*. Trad. Gilberto Bernardes de Oliveira. São Paulo, Cultrix, 1969, p. 166.

²² CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid, Editorial Debate S.A, 1995, p. 39.

²³ CORTÁZAR *La vuelta al día en ochenta mundos*. Op. cit., p. 68.

Resistir a la solapada deformación que la cotidianeidad codificada va montando en la conciencia con la activa participación de la inteligencia razonante, los medios de información, el hedonismo, la arterioesclerosis y el matrimonio inter alia.²⁴

Trata-se de um processo de transformação do significado das coisas, de instituição de uma nova forma de vê-las. As mesmas palavras vão ganhando novos significados, novos contextos. Desconstrói, mas não se autodestrói porque desconstrói para fazer nascer o novo do velho. Essa tentativa só pode ser feita se for desautomatizado o pensamento lógico. E essa instituição do não-lógico abre espaço para que o absurdo se instale no cotidiano naturalmente.

A relação de Cortázar com o pensamento budista está explicitada no capítulo 95 de Rayuela, como demonstra Alazraki. Entretanto, no livro *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar fala de uma estética do absurdo que se estende por sua obra. Nos contos de *Las armas Secretas*, não há nenhuma referência explícita ao budismo Zen. Porém, no vagar sem destino de um homem pelo metrô e nas narrativas dessa experiência (o que lembram a improvisação), percebo facilmente que há também uma busca não lógica do entendimento das coisas, em que se busca explicitamente uma convivência com o absurdo²⁵ e que parece ter na improvisação sua única possibilidade.

Na dificuldade de representação, através da narrativa das experiências que Carter vive e quer expor a Bruno se vê claramente que a explicação lógica e racional não consegue dar conta da profundidade dos acontecimentos que ele vive. É apresentada não somente a limitação da linguagem, mas a limitação do homem em compreender o que está ao seu redor e o que acontece consigo mesmo.

²⁴ Id. Ib., p. 36.

²⁵ Silviano Santiago quando no seu *Senhas e sonhos em Guimarães* apresenta uma análise do conto "A terceira margem do rio" se aproxima da visão do absurdo tal como o concebo em Cortázar: "a concretude, ou mesmo a perfeição esperada pelo filho advinda do pai, choca-se com a impressão absurda que o primeiro tem quando o pai lhe falta, ou melhor, lhe deixa. É neste ínterim de sentimentos, ou ainda, nesta separação factual constante no tempo e espaço, que reside o sentimento do absurdo na narrativa. Satisfaz a definição, então, de que o absurdo revisita o sentimento do estranhamento, ou mesmo do inesperado, mas não desloca ou induz o olhar de quem quer que seja para a instância do impossível, ou mesmo do fantástico, como presumi Todorov. O absurdo Roseano é sim a refutação de um desejo inesperado como certo e coerente, mas não implica o inverso perverso desse sentimento..." "... é isso que vemos também em algumas profusões narrativas de Joice, Goethe e mesmo Lispector." SANTIAGO, Silviano. *Senhas e sonhos em Guimarães*. São Paulo, Editora Scipione, 1989, p. 105.

El Zen evita el camino lógico y busca encontrar una forma más alta de afirmación en la que no haya antítesis ni dualismos: los hechos últimos de la experiencia no deben esclavizarse a ninguna ley del pensamiento artificial o esquemático, ni tampoco a ninguna dicotomía de *sí y no* o a fórmulas epistemológicas precisas.²⁶

O absurdo²⁷ em Cortázar se fundamenta numa desautomatização do pensamento esquemático. O absurdo enquanto instrumento dessa possibilidade se torna a melhor denominação para uma realidade descomprometida com a lógica, com as explicações racionais, com os esquemas preestabelecidos que estão profundamente enraizados na cultura ocidental. É a partir dessa tentativa de propiciar novas formas de interpretação da realidade que se pode entender não só o “fantástico” de Cortázar mas toda a sua contística.

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII.²⁸

Assim ele questiona a noção de verdade absoluta, constrói um espaço aberto, novo, desestrutura as bases de um cotidiano banal, esperado. Cortázar escolhe justamente o cotidiano, este espaço que parece tão alheio aos acontecimentos inesperados, para engendrar o incomum. A palavra cotidiano por si só traz uma conotação de lugar comum, banal, natural. Mas em Cortázar ela ganha significados contrários tornando-se cenário do insólito, incomum.

A improvisação, enquanto multiplicação de possibilidades e de experiências, apresenta-se como um fácil caminho para a desautomatização da reflexão lógica e das seqüências cotidianas que fazem parte da vida das pessoas,

²⁶ ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1994, p. 217.

²⁷ Encontrei em dois dicionários ocidentais praticamente a mesma conceituação no que se refere à palavra absurdo: *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*: Contrário à razão, ao bom senso. 2. Disparatado, inepto. 3. Que fere as regras da lógica ou as leis da razão, ou é irreduzível a elas. 4. Que escapa a regras ou a condições determinadas. 5. Quimera, utopia. *Gran Diccionario de la lengua española*: I. Se aplica a lo que es contrario a la razón II. Cosa opuesta a la razón. SIN I. Disparatado, ilógico, irracional, inconcebible. II. Desatino, disparate, barbaridad, despropósito, aberración.

²⁸ CORTÁZAR *La vuelta al día en ochenta mundos*. Op. cit., p. 72.

mas de uma forma sutil e não programática como prevê o surrealismo que também negava a lógica:

Máquina de integrar, o surrealismo é também, no mesmo movimento, ou, se quiserem, na sua outra face, uma máquina de negar. Negar tudo aquilo que é implicado pelas divisões e pelo interditos em que se fundamenta a estruturação cultural majoritária: negar as “ordens” já prontas, negar a pertinência dos códigos (sociais, mas também estilísticos, lingüísticos e mesmo lógicos).²⁹

Essas seqüências acabam se tornando também um espaço para divagações. Assim como na vida de Johnny Carter, uma simples viagem de metrô passa a ser uma viagem metafísica em que o personagem se transporta a outra realidade.

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 se sepa qué ley fuera de las leyes clasificadas decide que a cierta llamada telefónica va a seguir inmediatamente la llegada de nuestra hermana que vive en Auvèrnia, o se va a ir la leche al fuego, o vamos a ver desde el balcón a un chico debajo de un auto.³⁰

Enquanto instância narrativa este absurdo é um passaporte para que o leitor compartilhe com Johnny “El instante en que un tercer ojo se abre para ver allí donde nuestros dos ojos no podían ver”.³¹

Cortázar propõe caminhos tão inusitados que o resultado será o de ser classificado como um escritor do gênero fantástico. Esse mesmo inusitado presente na maioria dos seus contos, e principalmente em *Bestiario*, que se mostra num primeiro momento tão distante da realidade Argentina em que está inserido o escritor destes contos, tem como pano de fundo questões de literatura e história pertencentes ao seu tempo. Assim, ao mesmo tempo que propõe uma nova realidade pelos caminhos do absurdo, da improvisação ou da negação da lógica, Cortázar consegue contestar sua própria realidade e sua própria condição

²⁹ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 5.

³⁰ CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas*. Buenos Aires, Alfaguara, 1964, p. 128.

³¹ ALAZRAKI, op. cit., p. 227.

de escritor latino-americano, inserido nesta realidade que parece querer eludir, mas que ao mesmo tempo está presente em todos os contos.

Durante los casi diez años de gobierno popular [elegido mediante un sufragio a favor que fue creciendo en cada consulta electoral], los intelectuales argentinos optaron por la evasión. La literatura fantástica y la narrativa policial alcanzan su época de mayor auge. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou, Enrique Anderson Imbert, Silvina Ocampo y, por supuesto, Julio Cortázar, que publica *Bestiario* en 1951, encuentran especialmente en el cuento fantástico su refugio ante la “pesadilla” peronista, para usar el calificativo borgeano.³²

Os contos de Cortázar não são apenas o refúgio do escritor como afirma Horacio Salas, mas também a demonstração clara da liberdade de poder criar novas realidades a partir da negação da realidade daquele que escreve, de parecer estar evadindo quando o que está fazendo é nutrir-se da realidade em que vive, de parecer estar fugindo, quando está trazendo à tona problemas do seu tempo.

É a partir de um absurdo visto como uma forma de desautomatização presente nos contos, que o autor consegue construir estes novos espaços de significação. Mesmo que se repetindo, mesmo que utilizando freqüentemente a metalinguagem, há, dentro da sua narrativa, a tentativa constante de fazer surgir novos significados, e nesta tentativa, ele desnuda a limitação da linguagem e revela a fragilidade do real.

³² CUADERNOS HISPANOAMERICANOS 364-366. Ed. Especial Julio Cortázar. Madrid, oct.-dic, 1980, p. 89.

CAPÍTULO II

“CARTAS DE MAMÁ” – A “ARMA SECRETA” DO TABULEIRO

Pero no sé si la baraja
La mezclan el azar o el ángel,
Si estoy jugando o soy las cartas
Julio Cortázar

No conto “Cartas de mamá”, Luis, o personagem principal, começa a sair com a namorada do irmão, Nico, que está gravemente doente. Depois da morte do rapaz os dois se casam e deixam Buenos Aires para viver em Paris. Após dois anos de correspondência a mãe de Luis que continua em Buenos Aires começa a fazer alusões a Nico como se ele estivesse vivo. Num primeiro momento, Luis esconde as cartas mas depois resolve contar a Laura, sua mulher. Numa das cartas ela menciona que Nico irá a Paris. No dia anunciado para a chegada de Nico, Luis vai até a estação e escondido vê Laura esperar por seu irmão e ir embora decepcionada.

Este conto, que abre o livro *Las Armas Secretas*, apresenta o cotidiano de personagens que se movem como num tabuleiro de xadrez. Há um personagem que morre (Nico), outro que deve ser protegido (Mamá), um que é apenas observado (Laura) e outro que se move estrategicamente a partir das reações dos outros personagens e da situação. Acima dessa estrutura há um narrador que podemos identificar primeiramente como um jogador e que, através do manejo do foco narrativo, pode ser facilmente confundido com o personagem Luis.

Isto acontece porque o narrador se confunde com o personagem pois este ora se assemelha a um jogador manipulando sua peça, ora se assemelha à própria peça manipulada nas mãos do autor implícito que constrói essa estrutura enxadrística agindo como: “Um autor nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetas ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas.”³³

³³ BOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa Guerreiro, Lisboa, Arcádia, 1980, p. 167.

Essa mistura entre narrador e personagem produz no conto, segundo Wayne Booth, o aumento da intensidade, uma sensação de que o leitor não está sendo mediado:

Enquanto aquilo que o personagem pensa e sente puder ser tomado diretamente como indício fidedigno das circunstâncias a que está face, o leitor pode experimentar com ele essas circunstâncias com mais intensidade.³⁴

A narrativa dá ao leitor a todo o tempo a oportunidade de poder se aproximar das situações vividas por Luis com esta intensidade de que fala Booth, fazendo com que este leitor seja levado a compartilhar da visão onde Luis é vítima.

O leitor experimenta as circunstâncias de duas perspectivas. Numa delas, visualiza o personagem e o vê como peça nas mãos do autor. Na segunda, o leitor vê o personagem como um jogador e o confunde com o narrador em terceira pessoa. Nesta última perspectiva, o personagem sai da sua condição limitada de peça e passa a ser, como um jogador de xadrez, aquele que planeja, monta sua estratégia, calcula, compartilhando os privilégios de um narrador e saindo de uma condição de objeto manipulável.

Gérard Genette ao tratar da questão da focalização, permite que se possa diferenciar modo e voz. Estas categorias serão responsáveis pela diferenciação entre o ponto de vista e identidade do narrador.

...a maior parte dos trabalhos teóricos sobre este assunto (que são, essencialmente, classificações) pecam, quanto a mim, por uma incomodática confusão entre aquilo que chamo aqui de *modo e voz* ou seja, entre a pergunta *qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?*, e esta bem distinta pergunta: *quem é o narrador?*³⁵

O ponto de vista ou modo, segundo Genette, se relacionará ao fato de se contar mais ou menos segundo um ponto de vista específico, de forma mais ou

³⁴ BOTH, op. cit., p. 290.

³⁵ GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa, Veja, 1995, p. 184.

menos direta. Em relação ao conto em questão, a focalização está centrada em algumas partes como provarei a seguir, no personagem Luis apesar de ser narrada em terceira pessoa.

Já a questão de quem é o narrador, a questão da voz, implicará em saber se quem fala é ou não personagem da narrativa, podendo daí ser identificado pela pessoa gramatical. Como a maior parte do conto é feita em terceira pessoa, pode-se identificar este narrador como “uma testemunha que conta a história do herói” mas que gradativamente transpõe em sua fala, impressões vindas do personagem Luis.

Para confirmar esta possibilidade de leitura, é oportuno afirmar que essa leitura enxadrística não se fundamenta apenas numa leitura possível do conto pois, encontro, além de verbos utilizados em um jogo como “proteger”, “morrer”, “cair”, referências explícitas ao próprio jogo de xadrez:

Luis encendió un cigarrillo. El humo le hizo llorar los ojos. Comprendió que la partida continuaba, que a él le tocaba mover. Pero esa partida la estaban jugando tres jugadores, quizá cuatro. Ahora tenía la seguridad de que también mamá estaba al borde del tablero.[...] (p.27)

Explorando o universo do xadrez, descobri que o conto traz, desde a forma de narrar até a movimentação dos personagens, muito dos passos de tal jogo. Os personagens se movem como peças e o narrador é aparentemente o enxadrista responsável. Isso parece levar a uma confusão geral já que um dos personagens é ao mesmo tempo peça e jogador, daí a divisão em duas perspectivas. Seria preciso perguntar quem está de fato jogando.

A presença de frases de um jogo de xadrez como:

Sí. ¿No creés que se habrá equivocado de nombre?
Tenía que ser. Peón cuatro rey, peón cuatro rey. Perfecto (p.24)

não prova que estou diante de uma narrativa enxadrística. As frases bem que poderiam ser tomadas como um artifício narrativo a mais, em que o narrador está

tentando fazer uma analogia da situação que vive com o jogo de xadrez. No entanto, a presença do xadrez está imbricada no conto do começo ao fim e para confirmá-la devo proceder a uma apresentação detalhada dos fatores que me levaram a tal leitura.

Começando pela linguagem utilizada, constato a presença de vocábulos utilizados pelo xadrez. Saindo da linguagem para a estrutura do conto encontro uma trama em forma de jogo.

Levando em consideração o significado de algumas das muitas palavras que fazem parte da nomenclatura enxadrística, percebo que cada uma destas palavras pode significar, com precisão, os movimentos de focalização que são provenientes das impressões do personagem presentes na narrativa em terceira pessoa.

Verificarei, primeiramente, como se estruturam os acontecimentos utilizando-me da nomenclatura enxadrística a partir da análise da perspectiva em que Luis é apenas jogador e está sendo manipulado pelo autor implícito, porque assim fica mais fácil visualizar a narrativa como um tabuleiro de xadrez.

Luis tem a grande oportunidade de conhecer a namorada do irmão que está doente. É a partir desse momento que o jogo começa, pois esta decisão corresponderia a uma jogada que no xadrez chama-se abertura, ou seja: “Os primeiros dez a quinze lances de uma partida, quando as peças são postas em movimento.”³⁶

Luis avança porque, seu adversário, Nico, está enfraquecido. A fuga para Paris, com Laura acarreta o abandono da vida que levavam em Buenos Aires, como fuga do enfrentamento social e da cobrança da família por ter se casado com a namorada do irmão recentemente falecido. Esta decisão corresponderia a um nova jogada onde se abandona o espaço anterior ocupando um novo espaço.

[...], el casamiento apresurado y sin más ceremonia que un taxi llamado por teléfono y tres minutos delante de un funcionario con caspa en las solapas. Refugiados en un hotel de Adrogué, lejos de mamá y de toda la parentela desencadenada, Luis había agradecido a

³⁶ CARVALHO JUNIOR, Flávio de. *Iniciação ao xadrez*. São Paulo, Summus Editorial, 1982, p. 178.

Laura que jamás hiciera referencia al pobre fantoche que tan vagamente había pasado de novio a cuñado. (p.19)

Quando Luis se aproxima da namorada do seu irmão, este se torna seu adversário, mas acaba competindo com ele em condições desiguais por Nico estar doente. Assim, Luis ganha tempo e, aparentemente, vence.

[...] Cuando cayó em cama y le ordenaron reposo coincidió justamente con un baile en Gimnasia y Esgrima de Villa del Parque. Uno no se va a perder esas cosas, máxime cuando va a tocar Edgardo Donato y la cosa promete. A mamá le parecía tan bien que él sacara a pasear a Laura, le había caído como una hija apenas la llevaron una tarde a la casa. Vos fijáte, mamá, el pibe está débil y capaz que le hace impresión si uno le cuenta.[...] (p.23)

Anos depois da morte de Nico, Luis esconde a existência da carta da mãe em que há uma alusão ao fato do irmão continuar vivo, adia uma decisão por muitos dias e tenta acreditar que ela apenas se enganou. O adiamento é a tradução do momento principal: a retenção da carta. Para o xadrez, “adiar” é “transferir a continuação de uma partida não terminada”.³⁷

[...] De cuando en cuando se pierden cartas; ojalá ésta se hubiera ido al fondo del mar. Ahora tendría que tirarla al *water* de la oficina, y por supuesto unos días después Laura se extrañaría: “Qué raro, no ha llegado carta de tu madre.” [...] (p.13)

Também a “ameaça” é uma constante no conto, do começo ao fim. Luis se sente ameaçado pelos sonhos conturbados de Laura, pelo seu silêncio em relação a Nico. Por isso, retém consigo, por muito tempo, a carta que recebe da mãe. No xadrez a ameaça é a “agressão iminente a um ponto qualquer, exigindo providências defensivas imediatas.”³⁸

A menção ao seu irmão, na carta, coloca em jogo a posição de Luis e todos os seus “movimentos” são estrategicamente calculados. Recuperando a todo momento os acontecimentos passados, todas as suas atitudes e as atitudes dos que o rodeiam, Luis faz constantemente uma reflexão sobre a sua própria

³⁷ CARVALHO, op. cit., p. 178.

³⁸ Id. Ib.

condição. No xadrez a “análise” é o “estudo pormenorizado das conseqüências de uma posição”³⁹.

O início de um parágrafo no meio do conto com a frase: “Diabólico, agazapado, relamiéndose, Tom esperaba que Jerry cayera en la trampa. Jerry no cayó, y llovieron sobre Tom catástrofes incontables.” (p.17) Resume o desfecho do conto, lance final da partida em que Luis vai até a estação de trem escondido, parecendo inocente, apenas para espreitar a reação de Laura. Neste caso, Laura passa a ser também sua adversária porque ela contribui para o andamento do jogo por ir, supostamente, atrás de seu adversário, Nico.

[...] Se refugió en el café de la estación, menos por disimulo que para tener la pobre ventaja de ver sin ser visto. A las once y treinta y cinco descubrió a Laura por su falda azul, la siguió a distancia, la vio mirar el tablero, consultar a un empleado, comprar un boleto de plataforma, entrar en el andén donde ya se juntaba la gente con el aire de los que esperan. [...] (p.30)

O que Luis faz não é diferente do que faz Tom na armadilha que ele mesmo cita como uma espécie de previsão do desfecho de sua própria estratégia. Laura está diante de uma “cilada”: “Posição de aparência inofensiva, a que se quer atrair o adversário, com o objetivo de extrair alguma vantagem.”⁴⁰ Mas Luis sabe que não será bem sucedido porque se vê vitimado pela situação.

É evidente que alguém no conto deve ser protegido, alguém ocupa a posição de Rei. O difícil é definir quem está sendo protegido. Luis quer proteger sua mãe e sua esposa e esta posição o coloca próximo da “cobertura”, jogada que em xadrez corresponde a : “Proteção ao rei de algum xeque, por interposição da peça”, havendo a ocorrência da “defesa” que é a contrapartida do ataque. Mas fica difícil definir a quem Luis está realmente querendo proteger, se é a sua frágil e solitária mãe ou a si mesmo.

No início do conto ocorre uma transformação rápida de Luis da posição de futuro cunhado para a de marido. Poder-se-ia dizer que os jogadores trocam as cores no tabuleiro e continuam jogando porque Nico, mesmo depois de morto,

³⁹ Id. Ib.

continua como adversário de Luis. Quando isto acontece há claramente o que se chama de “combinação”, no xadrez, “Sucessão de lances passível de precisão exata, envolvendo entrega de material e acarretando transformação violenta na posição.”⁴¹

Há o confronto de dois espaços principais, Buenos Aires - Paris, duas casas, dois universos em que se movem os personagens, o que me dá a idéia de dois territórios opostos, como o que, no tabuleiro de xadrez, é representado pela “Casa”.

A focalização narrativa no conto não está apenas relacionada a estratégias do jogo de xadrez mas também ao lúdico desde o primeiro momento em que é apresentado o cotidiano de Luis em Paris.

Foi necessário ir a Paris para poder criar um ambiente em que era possível viver com Laura, longe da visível reprovação dos familiares.

Verificamos que uma das características mais importantes do jogo é sua separação espacial em relação à vida quotidiana. É-lhe reservado, quer material ou idealmente, um espaço fechado, isolado do ambiente quotidiano, e é dentro desse espaço que o jogo se processa e que suas regras têm validade.⁴²

Paris proporciona esse espaço fechado e isolado do cotidiano de que fala Huizinga. Neste jogo é possível esquecer uma realidade da qual não queriam fazer parte. Mas as cartas conseguem alterar completamente essa outra realidade criada pelo casal porque retomam a realidade de Buenos Aires. As cartas comprometem a continuidade desse espaço alterando as regras que o mantém e, conseqüentemente, colocam os personagens em posição de jogo.

Las cartas de mamá eran siempre una alteración del tiempo, un pequeño escándalo inofensivo dentro del orden de cosas que Luis había querido y trazado y conseguido, calzándolo en su vida como había calzado a Laura en su vida y a París en su vida. (p.11)

⁴⁰ Id. Ib., p. 179.

⁴¹ Id. Ib.

⁴² Id. Ib., p. 23.

A partir do relato vamos descobrindo um universo peculiar, um espaço que, governado pela cumplicidade, parece justificar o modo como vivem. A casa é um elemento importante também em outros contos de Cortázar. Um grande exemplo é o do conto Casa Tomada em que dois irmãos limitam-se ao universo de uma casa e anulam quase todas as possibilidades de contato com o exterior.

[...] Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia. [...] (p.9)

Neste conto a casa é representada por uma cidade inteira. É também um pretexto para o cotidiano de uma relação alheia às relações que se estabelecem na sociedade de Buenos Aires. Paris silencia o exterior, deixa-os à parte de um mundo que parece não existir além de Paris. No livro *Historia de la literatura argentina*⁴³, encontramos uma reflexão sobre a importância do espaço na obra de Cortázar, sobretudo nesse conto.

La topografía produce un primer principio de segmentación: el espacio cerrado (el adentro) y el espacio abierto (el afuera). El espacio cerrado alcanza su representación mayor en la casa donde se inscribe un espacio maléfico⁴⁴.

Aqui caberia dizer que não temos um espaço maléfico, mas um território único ao qual só pertencem duas pessoas. Paris delimita um espaço único e protege os dois personagens de uma realidade da qual eles não querem fazer parte. Há uma tentativa de anular os contatos sociais com parentes, amigos ou vizinhos, o que evidencia uma relação adversa com o mundo exterior. Paris é um isolamento do mundo, um isolamento social que não só divide dois espaços, um interno (dentro da casa) e outro externo (fora da casa), mas que acaba excluindo este último, que é representado por Buenos Aires.

⁴³ *Historia de la literatura argentina*. Dirección: Susana Zanetti. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 99.

⁴⁴ Id. Ib.

No conto assistimos à negação da troca, da participação na sociedade. A desobediência às regras que permeiam o universo social transforma-se em uma negação do exterior. Desta forma, se não há troca, não há participação, não há espaço e os personagens se colocam à margem da sociedade de Buenos Aires.

A invasão das cartas no cotidiano dos dois se assemelha à invasão pelo desconhecido de “Casa tomada”, que, temida, é incorporada pelos dois irmãos que não resistem e, ao contrário, aceitam a realidade que lhes foi imposta, deixando a casa.

[...] Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada. (p.18)

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, questiona a forma como habitamos um espaço, como nos enraizamos em um “canto do mundo” e fala do espaço habitado como o não-eu que protege o eu.

Se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz.⁴⁵

Em “Casa tomada” os personagens apresentam a invasão, circunda o universo da casa uma espécie de impedimento moral que ameaça a relação. Este impedimento se assemelha ao impedimento psicológico, sentimento de culpa, de Laura e Luis.

Essa situação, no conto “Cartas de mamá”, protagonizada pelo personagem que recebe as cartas é semelhante a de um jogador que, completamente entretido no jogo, é avisado de que participa apenas de uma farsa e é retirado de uma espécie de estado de transe para voltar novamente à realidade da vida cotidiana.

⁴⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro, Livraria Eldorado Tijuca LTDA, s/d, p. 23.

O desfecho do conto é a ida secreta de Luis até a estação. Este se coloca numa situação de espreita ao ver Laura seguindo um homem parecido com o seu irmão. Ele volta pra casa e ambos não falam sobre o assunto. O casal continua na mesma posição do começo ao fim do conto: Luis tem a confirmação do que o atormentava, entretanto, os dois voltam para a mesma posição inicial ignorando o problema “Nico” que há entre eles, e neste jogo que é o conto, pode-se dizer que há um “empate”: “Partida de resultado nulo, isto é, sem vitória para qualquer dos bandos.”⁴⁶

I.A. Horowitz e Fred Reinfeld dizem que a maioria das partidas de xadrez termina por meio do xeque mate ou do abandono. “Mas é possível um outro tipo de resultado: o empate (tablas). Uma partida empate significa que não houve decisão: nem vitória, nem derrota.”⁴⁷ Luis reconhece a impossibilidade de derrotar seu adversário e terá que conviver com o empate. Deste modo há um empate entre a situação de Laura e Luis, mas Nico sai vitorioso por continuar entre eles.

Toda esta estruturação de “posições de jogo” na verdade, corresponde a posições de focalização, de foco narrativo, onde as impressões do narrador em terceira pessoa se confundem com as impressões do personagem: “Le pareció ridículo tener que doblar la esquina antes de abrir la carta. El Bobby se había empezado a rascarse, contagio de algún perro sarnoso.” (p.20) Aqui o conteúdo da carta de “mamá” não é introduzido com um: “Mamãe dizia que o cachorro tinha começado...” Da maneira como é introduzido, o discurso de “mamá” se transforma no discurso de Luis, os pensamentos de Luis se confundem com as notícias e o aproximam ainda mais de Buenos Aires.

Em outros momentos vê-se nitidamente a demarcação de cada discurso, a separação marcada na utilização do discurso indireto pelo narrador em terceira pessoa :

⁴⁶ CARVALHO, op. cit., p. 179.

⁴⁷ HOROWITZ, I. A. e Fred Reinfeld. *Primeiro Livro de Xadrez*. Trad. A. Tourinho. São Paulo, IBRASA, 1999.

Después había como una estrellita azul (la pluma cucharita que se enganchaba en el papel, la exclamación de fastidio de mamá) y entonces unas reflexiones melancólicas sobre lo sola que se quedaría si también Nico se iba a Europa como parecía, pero ése era el destino de lo viejos, los hijos son golondrinas que se van un día, hay que tener resignación mientras el cuerpo vaya tirando. La señora de al lado [...] (p.21)

Aqui se tem a introdução em terceira pessoa: “y entonces unas reflexiones melancólicas sobre [...] e fica bem demarcado o espaço do pensamento do personagem pelos parênteses inseridos entre as frases do texto.

Já a frase “los hijos son golondrinas que se van un día, hay que tener resignación mientras el cuerpo vaya tirando” é a transposição em terceira pessoa da carta de Mamá.

Alguns parágrafos marcam a presença do narrador em terceira pessoa, distanciado do que conta: [...] “En la agencia de publicidad donde trabajaba como diseñador, releyó la carta [...] (p.14), outros são lançados diretamente como se o narrador fosse o próprio personagem refletindo sobre uma situação que parece ser vivida por ele mesmo, pois sua focalização centra-se nas impressões restritas do personagem Luis: “No, no le mostraría la carta. Era innoble sustituir un nombre por otro, era intolerable que Laura leyera la frase de mamá.” (p.17) Muito da visão onisciente do narrador tem o propósito de justificar as reflexões e atitudes de Luis, como se o jogador tivesse que ensaiar e explicar constantemente as suas jogadas.

Essa oscilação entre perspectivas, constante no conto, se constitui em uma brincadeira com o foco narrativo que é apresentada ao leitor e faz com que a construção do texto de Cortázar seja lúdica a partir do momento em que constrói um conto em que o leitor vai aos poucos conhecendo a história a partir dos comentários do narrador em terceira pessoa sobre o personagem Luis. Digo conhecendo, porque o narrador demora para contar o início do relacionamento de Luis com sua futura esposa, e isto, somado à forma como é conduzido o foco narrativo, faz com que o leitor, para acompanhar a narrativa, tenha que montar um quebra-cabeças, transformando a própria leitura num jogo.

Essa oscilação entre duas perspectivas constrói uma estrutura lúdica que por ser própria daquela leitura, coloca também o leitor na posição de jogador que precisa incorporar estas regras para entrar no jogo desta leitura.

Cuando volvió a almorzar, traía intacta la carta en el bolsillo. Seguía dispuesto a no decirle nada a Laura, que lo esperaba con su sonrisa amistosa, el rostro que parecía haberse desdibujado un poco desde los tiempos de Buenos Aires, como si el aire gris de Paris le quitara el color y el relieve.[...] (p.16)

A análise da primeira perspectiva em que o personagem Luis é o narrador (jogador) e ocupa uma posição especial em relação aos outros personagens, estabelece uma relação diferente com o leitor que é convidado a participar do conflito do personagem:

Se reconhecer ou retirar a um personagem o privilégio de ser o observador central pode controlar o distanciamento emocional, tal pode se igualmente efectivo no controle do percurso intelectual do leitor; e, freqüentemente, com o necessário efeito emocional paralelo. Muitas histórias pedem leitores confusos e o meio mais efectivo de o conseguir é usar um observador que esteja, ele próprio, confuso.

Numa reconstrução narrativa que oscila entre recordações passadas, narrativas momentâneas e falas do personagem misturadas ao seu próprio discurso, o narrador convida o leitor a também participar deste acordo, fazendo-o participar também do jogo. Mediante à construção narrativa, o leitor tem a possibilidade de escolher a todo instante quem está no ataque ou na defensiva, essas escolhas são essenciais para que se possa acompanhar o conflito de Luis.

Esta participação na remontagem da história para poder visualizar o jogo, que é a todo tempo proposto, transforma o próprio leitor em um jogador.

Luis encendió un cigarrillo. El humo le hizo llorar los ojos. Comprendió que la partida continuaba, que a él le tocaba mover. Pero esa partida la estaban jugando tres jugadores, quizá cuatro. Ahora tenía la seguridad de que también mamá estaba al borde del tablero. (p.27)

Essa postura de proporcionar ao leitor um itinerário de escolhas e de tirar o leitor de uma posição de passividade diante do texto literário é uma postura defendida por Cortázar e aparece em sua forma mais explícita no livro *Rayuela* em que o leitor participa das escolhas, como afirma o mesmo autor no filme “Cortázar” de Tristán Bauer.

A mí se me ocurrió y sé muy bien que era una cosa difícil, realmente muy, muy difícil, intentar escribir un libro en donde el lector en vez de leer la novela así consecutivamente tuviera en primer lugar diferentes opciones, lo cual lo situaba ya casi en un pie de igualdad con el autor porque el autor también había tomado diferentes opciones al escribir el libro. El libro es una tentativa para ir hasta el fondo de un largo camino de negación de la realidad cotidiana y de admisión de otras posibles realidades, de otras posibles aperturas.⁴⁸

Outro elemento que contribui para essa visão lúdica do foco narrativo é o fato de que temos um narrador em terceira pessoa cuja narração parece ser a transposição do pensamento do personagem só que não em primeira, mas em terceira pessoa.

Já no princípio da representação, o narrador, ao contar o drama que vive o personagem, faz com que pareça ser o narrador quem está vivendo a situação. O contrário também acontece, porque se tem a sensação de que o personagem está narrando, apesar de se encontrar, na maior parte do conto, uma narrativa em terceira pessoa onisciente com raras falas dos personagens, em que o narrador demonstra dominar completamente os fatos. Evidencia-se nestes momentos o fato de que Luis ocupa uma posição mais ativa do que apenas aquela posição marcada por uma peça conduzida pelo narrador:

No le importaba gran cosa lo que ella pudiera sentir. No le importaba gran cosa lo que ella pudiera sentir, mientras lo disimulara. (¿No le importaba gran cosa lo que ella pudiera sentir, mientras lo disimulara?) No, no le importaba gran cosa. (¿No le importaba?) (p.13)

⁴⁸ Transcrição de um depoimento de Cortázar no filme “Cortázar” de Tristán Bauer, 1994.

Um narrador que questiona as reflexões de seu personagem, mas que parece querer convencer a si mesmo, duvidando da sua própria palavra, confundindo ou querendo dar um tom de menor autoridade, ora dominando, ora questionando os fatos, parece ser muito mais o intérprete de um personagem por outro do que um narrador onisciente.

Genette afirma que ao se escolher contar a história por esta ou aquela pessoa não se está fazendo uma escolha entre duas formas gramaticais “mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica); fazer contar a história por uma de suas personagens, ou por um narrador estranho a esta história”⁴⁹.

Portanto, o que está em questão já não é mais o fato deste narrador ser ou não onisciente, mas de escolher criar dentro da narrativa a dúvida de suas afirmações.

Há paralelamente dois focos narrativos, num deles tem-se a transposição do que viriam a ser as impressões do personagem e, no outro, a apresentação dos fatos pelo narrador.

Essa dualidade de perspectiva apresenta, a partir da análise da foco narrativo, uma idéia de que se está diante de um jogo ainda maior, representado pela união dessas duas perspectivas apontadas.

Quando a narrativa revela as ações do personagem, ou seja, sua participação no jogo e consequentemente a sua defesa, pode-se dizer que é Luis que domina a jogada (narração) e, consequentemente, o jogo (narrativa).

Mesmo enquanto peça manipulada nas mãos do autor implícito, a narrativa parece confusa, confundindo o próprio leitor. Luis obtém privilégios sobre os outros personagens, pois suas impressões guiadas pelo narrador conduzem a narração. Luis tem, na narrativa, os mesmos privilégios que tem no xadrez em relação às outras peças, o cavalo.

O cavalo pode ser descrito como o vilão, o brincalhão prático, a peça má ou a arma secreta do tabuleiro. O cavalo parece gostar de realizar

⁴⁹ GENETTE, op. cit., p. 243.

coisas diferentes, infringindo regras que são taxativas para as outras peças.⁵⁰

Luis, porém, ao ser ponto de focalização da narrativa, apresenta a possibilidade de se ver os acontecimentos apenas por seus olhos e não por de outros personagens. A narrativa se estrutura segundo a sua própria obsessão de achar que Laura ainda ama Nico, fazendo do seu falecido irmão seu principal adversário.

Se o xadrez for analisado apenas segundo a questão da lógica, veremos que existe um raciocínio, uma construção matemática que conduz a narrativa aqui analisada:

Me aburre argumentar a posteriori que a lo largo de esa dialéctica mágica un hombre-niño está luchando por rematar el juego de su vida: que sí, que no, que en ésta está. Porque un juego, bien mirado, ¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento – gol, jaque mate, piedra libre? ¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marca hacia la fijación final que la corona?⁵¹

Mas, considerando-se o xadrez como uma multiplicação de possibilidades, volta-se outra vez ao lúdico e a improvisação. É esta perspectiva que me guiará aqui a partir deste momento.

[...] La carta de mamá lo metía, lo ahogaba en la realidad de esos dos años de vida en París, la mentira de una paz traficada, de una felicidad de puertas para afuera, sostenida por diversiones y espectáculos, de un pacto involuntario de silencio en que los dos se desunían poco a poco como en todos los pactos negativos.[...] (p.22)

No fim do conto quando o pacto é mantido, Laura mantém seu silêncio e Luis finge que tudo vai bem, a narrativa retorna à sua condição inicial e demonstra sua capacidade de dar voltas e girar sobre o mesmo eixo num movimento muito parecido ao do músico que ao improvisar dá muitas voltas ao redor do mesmo tema.

⁵⁰ HOROWITZ, op. cit., p. 26.

⁵¹ CORTÁZAR, *La vuelta al día en ochenta mundos*. Op. cit., p. 33.

El juego, ruptura del continuo normal, al eximir de apremios externos, escinde el orden del realismo utilitario. Interregno festivo, transporta a una zona de excepción donde se recupera el albedrío. Permite escapar a la imperiosa satisfacción de las necesidades inmediatas e ingresar en otra esfera de actividades que tienen su propia tendencia, su peculiar regulación. Si se acepta, cobra carácter impositivo, instaura un código cuya violación puede acarrear pérdidas imprevisibles. Los juegos establecen su propia progresión, su propia concatenación.⁵²

O jogo proporciona uma liberdade condicionada semelhante a do músico que improvisa. Uma interferência na apresentação do intérprete musical, assim como uma intervenção que faz com que a realidade criada pelo jogo se desfça, traz de igual forma prejuízos que terão como consequência a impossibilidade de continuidade de ambos.

Afinal, se o jazzman tem um número finito de escalas musicais para produzir sua música, o jogador de xadrez também tem um número limitado de possibilidades de jogada que, apesar de numerosas, também são finitas. O certo é que da combinação das notas ou das jogadas, surgem infinitas possibilidades de combinação e deste movimento de escolha das possibilidades é que surge a improvisação.

Se à improvisação for dada a possibilidade e a liberdade de existir sem interferência externa, a interpretação do artista apresentar-se-á como instância multiplicadora que se desencadeará em construção e não em destruição, reproduzindo a idéia da “espiral criacional”.

Da mesma forma que se aos jogadores – personagens ou até mesmo os leitores – dá-se o direito de poder chegar ao fim do jogo sem que sejam quebradas as regras a que se submeteram, esses mesmos jogadores desfrutarão do sucesso de poder participar desta nova realidade de que buscaram fazer parte.

⁵² YURKIEVICH, op. cit., p. 128.

CAPÍTULO III

“EL PERSEGUIDOR” – A IMPROVISACÃO COMO CONSTRUÇÃO

Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar, aunque releguemos cada vez el lugar de la cita.

Cortázar, “El perseguidor”

“El perseguidor” é a narrativa de reflexões sobre a vida de Johnny Carter, um jazzman que se relaciona de uma maneira muito especial com o mundo. Johnny Carter é singular na sua maneira de fazer o jazz e de se relacionar com amigos e companheiros de trabalho. Johnny se perde nos momentos em que percorre os metrô de Paris, transformando, através de suas introspecções, minutos em horas, dias, anos. Não lhe interessa chegar a lugar algum, mas sim, estar percorrendo caminhos, retornar ao mesmo ponto e encontrar sempre novas possibilidades. Como no metrô, indo de um lugar a outro e descobrindo sempre um novo lugar no antigo lugar.

Johnny tenta ampliar o tempo:

[...]La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así. [...] (p.91)

O tempo se apresenta como seu conflito principal. Seus relatos de instantes no metrô, viajando de um lado a outro o tiram do tempo. Tomando o tempo de uma perspectiva cronológica, uma tentativa de enumerar, ordenar, Johnny Carter não quer rompê-lo, mas multiplicá-lo através de seu saxofone e do metrô. Johnny quer sair do próprio tempo e acaba por ampliá-lo.

Assim se move Johnny Carter que busca pelo simples prazer de reencontrar velhos lugares. Um lugar nunca será o mesmo e não há a tentativa de alcançar um objetivo final porque o objetivo consiste em percorrer os mesmos

caminhos. É a improvisação do jazz e a angústia do jazzman em relação ao tempo que traduzem perfeitamente esse movimento. Angústia que é também compartilhada por Bruno que está todo o tempo avaliando como fazer uma biografia do amigo. A improvisação⁵³ ocorre não somente na música de Johnny que pára de tocar numa apresentação conjunta e diz: “isso eu já toquei amanhã”, mas também na forma pela qual a narrativa se constrói a partir do foco narrativo.

O biógrafo Bruno é o mais indicado para falar de Carter por mostrar conhecer como ninguém a sua linguagem o seu universo. Estou diante de um narrador que se propõe descobrir o verdadeiro modo de ser de seu personagem. Esta forma de construir o narrador, ligando-o profundamente ao objeto representado e tirando dele os fundamentos para um modo particular de narrar ocorre também no conto “Las babas del diablo”, como demonstrarei posteriormente.

As reflexões de Bruno enquanto narrador pretendem menos falar da feitura da biografia que já escreveu sobre Carter do que da vida que este experiencia como seu amigo pessoal. O conto se estrutura sob a ótica de dois narradores: Bruno, crítico/amigo que se apresenta sob a dualidade descrita, e o próprio Johnny Carter, que cobra do primeiro narrador omissões em sua biografia. Assim, o conto é feito de uma apresentação que mistura várias perspectivas, que ora partem de Bruno, ora partem de Carter:

-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. [...] (p.92)

Reflexões livres apresentadas por Bruno e por Carter vão compondo uma narrativa que é conduzida pela interação entre os dois discursos: o jazzman

⁵³ No dicionário *Aurélio* encontramos a seguinte definição da palavra improvisação: Ato ou efeito de improvisar (-se) 2. Teatr. Conjunto de diálogos, movimentos e cenas de atores, bem como de efeitos cênicos, realizados sem prévio ensaio, e destinados ao *aprimoramento, pesquisa e enriquecimento da ação ou da técnica do ator*, ou à obtenção de determinados resultados dramáticos. 3. Teatr. Experiência aberta, durante os ensaios, e que visa à fixação da forma final do espetáculo.

quando improvisa deve estar atento ao que o outro músico faz (toca) e a partir disso, criar a sua variação musical.

Carter, ao querer se fazer entender por Bruno, tenta exteriorizar seu conflito, narrando sonhos, experiências, angústias, e a construção desse personagem na história é feita pela imagem que ele constrói de si mesmo aliada à forma como Bruno o representa, segundo as perspectivas de amigo e de biógrafo.

O principal conflito de Johnny Carter é buscar a todo instante entender o tempo e a sua própria existência dentro dele. A busca de Carter, através da sua forma particular de tocar, parece justificar-se por esta procura, pois a música mitiga um pouco este sentimento de solidão que esta forma de ver as coisas lhe proporciona.

- Hoy no – ha dicho Johnny mirando el frasco de ron -. Mañana, cuando tenga el saxo. 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 ese asunto. Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo. (p.90)

O problema de Johnny está em não aceitar a limitação do tempo. Perseguindo constantemente uma outra possibilidade, ele busca formas de fugir dessa limitação.

[...] Me empiezo a dar cuenta poco a poco de que el tiempo no es como una bolsa que se rellena. Quiero decir que aunque cambie el relleno, en la bolsa no cabe más que una cantidad y se acabó.[...] (p.93)

Embora Johnny viva o conflito de querer modificar o tempo, sabe que com a música e o metrô, consegue alcançar uma dimensão de tempo e espaço que não corresponde à dimensão do tempo real⁵⁴. Este conflito está completamente relacionado ao contexto do jazz do qual faz parte.

⁵⁴ Segundo Gérard Genette, quando se analisa a narrativa esta apresenta uma seqüência duas vezes temporal: 'há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante). Não só é esta dualidade aquilo que torna possíveis todas as distorções temporais de que é

Na verdade, é possível que na maioria das vezes o improvisador tenha apenas tempo para simplesmente tocar a idéia que tem em mente. Depende muito do quanto o instrumentista se adianta em seu pensamento. Dizem que a capacidade de Charlie Parker antecipar seu pensamento era tão grande que ele podia mudar a música diversas vezes na cabeça antes de executá-la.⁵⁵

A música e o metrô se apresentam como os únicos caminhos possíveis nessa busca. Esses dois universos representam o lugar onde Carter encontra seu lugar, é através desses dois espaços que o personagem sobrevive. Quando consegue se transpor para estes lugares, Carter passa a tentar fazer com que Bruno o compreenda. A representação de si mesmo passa a ser a sua busca. A angústia está em não poder representar, através da narrativa das suas experiências, o que realmente sente ao seu companheiro Bruno, pois a linguagem se mostra insuficiente. Isso acaba distanciando-o de todos e o relacionamento dele com o mundo torna-se limitado.

[...] 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 métró y esperar a que te ocurra, aunque me parece que eso solamente me ocurre a mí.[...] (p.95)

O músico de jazz quando improvisa está, dentro de um mesmo tema, realizando variações que são individuais e caracterizam sua autenticidade artística, mas é claro, apesar da idéia de intuição, ele precisa estar muito atento ao que os músicos estão fazendo em sua volta e ter a capacidade de produzir algo em sintonia com o todo.

O improvisador que tem algo a dizer não está simplesmente formulando padrões que ele sabe que irão condizer com a melodia; em vez disso, são frases musicais que brotam em sua consciência e que ele poderá aceitar, rejeitar ou modificar. É um processo muito semelhante ao da escrita. O escritor não se põe simplesmente a bater

banal dar conta nas narrativas (...) mais fundamentalmente, convida-nos a constatar que uma das funções da narrativa é cambiar um tempo em outro tempo.” Op. cit., p. 31.

⁵⁵ COLLIER, James L. *A autêntica música americana*. Trad. Carlos Sussekind e Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995, p. 58.

nas teclas de uma máquina, ele modela e remodela as palavras e frases inteiras que lhe vêm à mente porque elas estão associadas ao que foi dito antes.⁵⁶

O jazzman deve ter a capacidade de fazer suas escolhas com velocidade de pensamento. Ora, se a rapidez na hora de executar uma música é uma condição fundamental para que o jazzman realize com êxito a sua improvisação, é possível entender porque o tempo incomoda tanto a Carter, pois sua relação com o tempo é muito especial.

Além dessa forma muito particular de utilizar o tempo sabe-se que a improvisação por si só é uma composição, uma recriação e que mesmo obedecendo a um determinado tema no qual encontra sua origem, leva sempre a marca do músico que dá à sua interpretação, autonomia e individualidade.

No jazz, cada composição está ligada intimamente com a personalidade musical do seu autor e, quando ela for executada por outro intérprete, a composição é praticamente recriada.⁵⁷

De igual forma, Bruno ao passar ao leitor sua imagem de Carter, dá à personalidade do jazzman uma interpretação única, mas sabe que ela não corresponde ao verdadeiro Johnny.

“O músico de jazz improvisa baseado numa seqüência harmônica”⁵⁸ e ao girar em torno de um eixo, executando variações sobre o mesmo tema, repete de inúmeras formas os mesmos caminhos, recriando-os. Bruno ao construir uma imagem de Johnny, que é particular, também o recria.

Da mesma forma que o Jazzman, baseado num tema que lhe é proposto, improvisa de forma a criar ou compor algo novo, Bruno que pode ser tomado como o narrador central do conto, está recriando a imagem do jazzman, que por mais distante de seu referencial, conserva em si muito de Carter. Desta forma, Johnny luta para que os outros consigam compreender o que realmente sente quando está tocando ou viajando de metrô. Bruno luta por formular uma imagem

⁵⁶ COLLIER, op. cit., p. 58.

⁵⁷ BERENDT, op. cit., p. 118.

⁵⁸ Id. Ib., p. 116.

de Johnny que oscila entre tentar compreendê-lo a partir da sua própria narrativa e tentar manter a imagem do Carter biografado.

A narrativa se constitui em um jogo entre a imagem de Johnny de si mesmo que é confusa e fragmentada e as imagens que Bruno constrói sobre ele. Johnny quando relata suas experiências quer que Bruno compreenda o que ele não consegue compreender. Há uma interação entre os dois, Johnny quer conhecer a sua imagem a partir da visão de Bruno. É importante que Bruno o compreenda. O personagem fala da dificuldade de descrever a si próprio e da necessidade da visão do outro.

- Bruno, si un día lo pudieras escribir... No por mí, entendes, 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 se siente lo mismo, y que cuando uno se abstraer... Dijo así, cuando uno se abstraer. Pero no, yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar.[...] (p.92)

Entretanto, o narrador também fala da dificuldade de descrever seu objeto, da dificuldade de delimitar o universo de Johnny. “Lo difícil es girar en torno a él sin perder la distancia, como un buen satélite, un buen crítico”(p.125). Além de uma dificuldade de representar o personagem, o narrador revela uma dificuldade enquanto crítico. E, ao mergulhar no cotidiano do jazzman, acaba, na tentativa de entendê-lo esbarrando nas dificuldades de representação do personagem, pois questiona continuamente sua visão de Johnny.

László Scholz em *El arte poética de Julio Cortázar*, diz:

Cortázar ha encontrado varias formas para expresar sus ideas estéticas. Una de ellas consiste en hacer de los protagonistas, en cierta manera, portavoces del autor. Tal ocurre por ejemplo, con las figuras de Johnny y Bruno de *El perseguidor* cuando conversan sobre el arte, la música, los estilos de jazz, etc. Las ideas así expuestas no corresponden directamente a los pensamientos de Cortázar, como se puede comprobar fácilmente al analizar, por ejemplo, el contexto de nuestro lema: ¡es Bruno quien lo dice (o lo piensa)!⁵⁹

⁵⁹ LÁSLÓ, Scholz. *El Arte Poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires, Castañeda, 1977, p. 19.

Cortázar está, através de Bruno, expondo as dificuldades do autor em construir um narrador e ao mesmo tempo falando dos problemas da crítica, que por mais que se aproxime, sempre acabará por se distanciar do seu objeto. As inserções críticas são freqüentes na obra de Cortázar, mas acredito que é, sobretudo em *Las Armas Secretas*, que reúne contos como “El perseguidor” y “Las babas del diablo”, que os narradores colocam em questão os processos de representação e a opinião crítica de Cortázar se evidencia.

Ao longo de todo o conto, Bruno, enquanto narrador, demonstra ter uma afinidade intelectual com o músico. Assume a linguagem de Johnny Carter e constrói a narrativa de sua própria participação na história a partir de Johnny. “Lo malo es que si sigo así voy a acabar escribiendo más sobre mí mismo que sobre Johnny.” (p.126) Essa frase indica que não se está lendo a biografia de Johnny, mas a história de um homem que está avaliando a biografia que fez sobre o saxofonista e que reconhece o seu drama. É exatamente nesse momento que se descobre que a biografia já está pronta e nela não constam os momentos mais insólitos que estão presentes no conto: “No me ha parecido necesario explicarle a la gente que Johnny cree pasearse por campos llenos de urnas, o que las pinturas se mueven cuando él las mira” (p.127) E o conto se transforma numa espécie de biografia às avessas porque um emaranhado de pensamentos e sentimentos paralelos às atitudes e opiniões de Carter acabam fazendo uma outra biografia, muito diferente daquela que existe e que também está presente nas lembranças de Bruno.

Bruno vive não só o conflito da dificuldade de compreender o outro, também não consegue ver a si mesmo e precisa da presença de Johnny que admira a capacidade dos escritores de descrever o outro.

- Es como en un espejo – dice Johnny -. Al principio yo creía que leer lo que escriben sobre uno era más o menos como mirarse a uno mismo y no en el espejo. Admiro mucho a los escritores, es increíble las cosas que dicen.[...] (p.136)

Entretanto, Bruno demonstra compreender que o conflito de Johnny não é fruto de um músico louco e drogado que o surpreende a cada minuto, mas de um

homem que está buscando novos caminhos mesmo que essa busca pareça não levar a lugar algum, mesmo que essa busca pareça ser sobre-humana e incompreensível.

[...]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.[...] (p.112)

Assim como o personagem que é caracterizado por perseguir uma nova forma de se expressar, o narrador de “El Perseguidor” está também, por todo o conto, perseguindo um meio de expressão ideal para contar a história de Johnny. No intento de ser fiel à história, o narrador acaba por se perder em diálogos e idéias, acaba apresentando uma forma carteriana de ser. Bruno é um narrador que deseja apresentar várias perspectivas nas quais inclui, principalmente, a sua de amigo e cúmplice do saxofonista.

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 a la sangre y a la respiración, y después basta, nada de razones profundas.” (p.148)

Bruno, quando narra, está sempre julgando, tentando entender as idéias de Johnny, apresentando diversas maneiras de conhecê-lo e entendê-lo. Ele demonstra estar querendo buscar, junto ao leitor, a chave para a expressão musical de Johnny Carter através de um ensaio de inúmeras possibilidades de descrevê-lo. Desta forma é o narrador o verdadeiro perseguidor e o movimento de perseguir uma forma de entender e representar o objeto de seu trabalho se identifica com o movimento de Carter.

Bruno consegue uma improvisação muito parecida à de Johnny dando voltas ao redor de seu alvo. Mas esse movimento não é um movimento de destruição, mas o de ir e vir, numa repetição dos mesmos caminhos, num voltar sempre ao mesmo ponto que acaba por criar espaços insólitos e produtivos; movimento que confirma a hipótese da espiral criacional apresentada na introdução deste trabalho.

Na construção do foco narrativo, ou seja, no determinar quem será o narrador da história, Cortázar parece optar primeiramente por apresentar um narrador que escreveu uma biografia. No entanto, como tentei demonstrar, o resultado da narrativa deste biógrafo não é a construção individual, manipuladora e intimista da história do outro, mas um emaranhado de sensações filtrado pelo ponto de vista de um narrador que procura aproximar-se e ao mesmo tempo distanciar-se do universo de seu amigo Johnny.

Ora falando de seu biografado, ora falando de si mesmo, Bruno vai percorrendo um itinerário de descobertas, incertezas e questionamentos existenciais, numa alternância de juízos sobre Johnny Carter. Em muitos momentos apresenta uma cumplicidade com Carter como se fosse o único capaz de compreendê-lo: “Le ofrezco un paquete de Gauloises, aunque sé muy bien que está pensando en la droga.”(p.94) Em outros o narrador demonstra uma preocupação com a imagem de Johnny que apenas se justifica pelo fato de que seu fracasso não seria bom para o livro que já está sendo publicado em inglês e italiano. E, é claro, está conscientemente muito distante do verdadeiro Johnny.

“[...]El fracaso de Johnny sería malo para mi libro (de un momento a otro saldrá la traducción al inglés y al italiano) y probablemente de cosas así está hecha una parte de mi cuidado por Johnny. [...] (109)

Entretanto, há situações em que ele demonstra ser o único capaz de compreender Johnny e demonstra uma certa frustração por pertencer a um mundo diferente.

“[...]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.” (122)

Enfim, percebe-se que o que compõe a história que está sendo apresentada não é a biografia de Johnny, mas o relacionamento dos dois. A biografia é muitas vezes mencionada, mas não é o eixo principal. O eixo principal é a relação de Bruno e Johnny, os objetivos comuns, a cumplicidade. O que se tem como produto final no conto é a relação de parceria Johnny-Bruno que existe além da biografia.

Há uma demarcação explícita do limite entre o que o narrador está vivendo e relatando e o que ele fez na sua biografia, que não está vinculado à história que ele constrói no momento:“ [...] Este 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 – [...] (p.102)

[...] Envidio a Johnny, a esse 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 aun en su dolor tiene que haber atisbos de algo que me es negado. [...] (p.106)

Bruno é um grande amigo de Johnny, capaz de compreendê-lo o bastante para poder fazer uma biografia fiel à personalidade de seu amigo, no entanto, como escritor e crítico, prefere manter a distância, prefere deixar que o verdadeiro Johnny, que delira freqüentemente e vê campos cheios de urnas, fique fora de seu livro. O que interessa é a biografia e o seu êxito, a outra imagem de Johnny que deve continuar intacta.

Com este distanciamento bem marcado pelo próprio narrador há então duas focalizações narrativas, na primeira há a narrativa da relação de companheirismo e cumplicidade entre Johnny e Bruno, e na segunda, paralela a esta relação, há a narrativa sobre um outro Johnny construído para uma biografia que não conhecemos. Ambas estão implícitas e compartilham o mesmo conto, coexistindo como peças fundamentais no jogo narrativo que é controlado por Bruno.

Bruno está consciente do jogo de que participa e, num só conto, Cortázar apresenta duas visões do mesmo personagem através do manejo lúdico do foco narrativo. Tudo o que é narrado por Bruno no conto “El Perseguidor” se refere principalmente aos conflitos de Johnny, a sua percepção em relação a ele, seus delírios. Este mesmo narrador fala de um Johnny que não quis mostrar em sua biografia e de uma preocupação com uma verdade construída, a da biografia.

Criar uma imagem de um personagem biografado e mantê-la, mesmo que esta não corresponda ao que se está experienciando e relatando, é participar de uma espécie de jogo, com seu isolamento e limitação. Se, como escreve Huizinga, o jogo proporciona uma realidade que não corresponde à “realidade” cotidiana, esta separação entre a realidade cotidiana e a realidade do jogo corresponde à mesma separação entre a verdadeira relação de Bruno com o Johnny da biografia e o Johnny Jazzman.

O jogo distingue-se da vida “comum” tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa. É esta a terceira de suas características principais: o isolamento, a limitação. É “jogado até ao fim” dentro de certos limites de tempo e de espaço. Possui um caminho e um sentido próprios.⁶⁰

O Johnny da biografia corresponde ao músico que o público admira e este não é o Johnny que Bruno quer compreender. Na construção da biografia, que é tema constante do narrador, há um jogo de distanciamento do verdadeiro Johnny sobre o qual o narrador demonstra estar consciente⁶¹.

O jogo autêntico possui, além de suas características formais e de seu ambiente de alegria, pelo menos um outro traço dos mais

⁶⁰ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999, p. 12.

⁶¹ Apesar deste trabalho não se propor fazer qualquer alusão ao estudo da biografia enquanto gênero, merece algum comentário o fato do biógrafo de Carter não ter conseguido dar conta de transpor para o papel a personalidade contraditória de seu biografado. Se tomarmos a biografia proposta por Bruno sob o ponto de vista de que não há na vida do homem uma sucessão ordenada de acontecimentos pois “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tão difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisível, fora de propósito, aleatório” (BORDIEU, Pierre. *A Ilusão Biográfica*. In *Usos e Abusos da História Oral*, Rio de Janeiro, 1996) veremos que a impossibilidade de se transformar em linguagem uma vida toda (aliada ao fato do biografado ainda estar presente na vida de seu biógrafo) é que tornaria uma biografia assim tão fragmentada no mais perto possível do que seria uma biografia “real”.

fundamentais, a saber, a consciência, mesmo que seja latente, de estar “apenas fazendo de conta”⁶².

A relação do conto com o jogo se evidencia no fato de Johnny perseguir uma forma de se distanciar da “vida comum” para encontrar uma outra realidade em que não há a limitação cotidiana. Esta realidade que busca Johnny se parece muito com a realidade do jogo tal como a descreve Huizinga e que se assemelha à que o personagem encontra quando está viajando de metrô ou tocando saxofone. Na interação com seus parceiros musicais, Johnny encontra dificuldades em respeitar uma certa ordem de tempo e lugar.

Mas Bruno quer estar alheio a este jogo e por isso Johnny está tão distante do que Bruno escreve sobre ele. É essa limitação que Johnny quer ignorar e que Bruno propositadamente exclui de sua biografia quando, conscientemente, omite as divagações que Johnny faz sobre o metrô, o tempo, as urnas. Essas reflexões são o que de mais há de Johnny, este é Johnny Carter, um jazzman que persegue uma outra realidade. Entretanto, este não é o Johnny da biografia de Bruno.

[...] Es terrible andar entre las urnas y saber que no hay nadie más, que soy el único que anda entre ellas buscando. No te aflijas, Bruno, no importa que se te haya olvidado poner todo eso. Pero, Bruno – y levanta un dedo que no tiembla -, de lo que te has olvidado es de mí. (p.141)

Construir uma biografia é então, para Bruno, participar de um jogo, com tempos e espaços diferentes. A realidade de Johnny não é conveniente para Bruno em relação à biografia, mas é o eixo principal da narrativa do conto que é composta da relação entre os dois.

Sí, hay momentos en que quisiera que ya estuviese muerto. Supongo que muchos en mi caso pensarían lo mismo. (p.139)

⁶² HUIZINGA, op. cit., p. 26.

Bruno não quer que nada aconteça com Johnny, e por isso, temendo o fracasso do jazzman e chegando a preferir que ele estivesse morto, zela pela imagem construída na biografia. Essa problemática é uma constante na narrativa.

Uma criança estendendo a mão para um brinquedo, um gatinho brincando com um novelo, uma garotinha jogando bola, todos eles procuram conseguir alguma coisa difícil, ganhar, acabar com uma tensão. O jogo é “tenso”, como se costuma dizer.⁶³

Bruno narra de diferentes posições numa alternância de perspectivas que o aproxima do leitor que o percebe falando de si mesmo. Um pingue-pongue entre o que diz Johnny e o que pensa Bruno sobre o Johnny seu amigo e o Johnny biografado coloca Bruno no meio de um jogo de focalizações na qual se inclui a visão do jazzman que tenta relatar a Bruno sua forma de ver o mundo. Por fim se percebe que a história do conto não é a mesma da biografia que já está circulando e será novamente publicada. A oportunidade de aproximação do verdadeiro Johnny Carter só é oferecida pelo conto.

A função do jogo, nas formas mais elevadas que aqui nos interessam, pode de maneira geral ser definida pelos dois aspectos fundamentais que nele encontramos: uma luta *por* alguma coisa ou a representação *de* alguma coisa. Estas duas funções podem também por vezes confundir-se, de tal modo que o jogo passe a “representar” uma luta, ou então, se torne uma luta para melhor representação de alguma coisa.⁶⁴

Fazendo com que o leitor transite entre duas versões de um mesmo personagem o narrador manipula o modo como este se apresenta no conto. Bruno alerta que, o leitor não pode se aproximar muito de Johnny, devendo manter um distanciamento crítico, pois do contrário, se perderá em uma outra realidade que não pertence à realidade do jogo que Bruno constrói.

Essa alternância entre os comentários da biografia e a construção do que é ou não o verdadeiro Johnny no conto, fazem que a narrativa, ao dar voltas sobre o mesmo eixo, multiplique suas possibilidades e reproduza mais uma vez o

⁶³ Id. Ib., p. 14.

movimento de uma improvisação que neste conto se evidencia ainda mais pelo fato do personagem ser um jazzman. E sendo o personagem um jazzman temos mais uma vez na representação a chave para a escolha do foco narrativo.

Bruno, ao perseguir uma maneira de entender Johnny, comparando a todo instante a imagem feita de Johnny em sua biografia com a verdadeira imagem de Johnny, que tenta buscar através da sua experiência de amigo e confidente, acaba numa perseguição subjetiva, numa luta em que inclui julgar o outro e julgar a si mesmo e tentar encontrar a melhor maneira de fazer as coisas.

Enquanto narrador, sabe que elaborar uma imagem do outro, por mais que se pretenda estar distante dele, não é possível, sem se aproximar.

Quando recordamos e descrevemos uma impressão por meio de palavras, damos aos ouvintes e leitores uma visão de coisas num espelho, e não uma visão direta delas; ao mesmo tempo, porém, algo existe de que damos uma visão direta, por assim dizer, e que é o espelho, a nossa própria mente.⁶⁵

No entanto, não se pode esquecer que por trás deste esforço de aproximar-se e distanciar-se de Carter que dá a Bruno a impressão de que ele controla sua narrativa, está o autor implícito que é quem de fato decide o grau de maior ou menor distanciamento.

Nesse exercício de representar o outro, Bruno acaba por falar muito mais sobre si mesmo, por tentar buscar sua verdadeira identidade de amigo e escritor, perde-se no meio de tantas possibilidades, de tantas escolhas. Mas Bruno está satisfeito com a sua biografia mesmo sabendo que ela tem muito pouco do Johnny que conhece, e isso já não tem mais importância porque Johnny está morto e a biografia continua.

Por suerte tuve tiempo de incorporar una nota necrológica redactada a toda máquina, y una fotografía del entierro donde se veía a muchos jazzmen famosos. En esta forma la biografía quedó, por decirlo así,

⁶⁴ Id. Ib., p. 17.

⁶⁵ LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Trad. de Octávio Mendes Cajado. São Paulo, Cultrix, 1976, p. 166.

completa. Quizá no esté bien que yo diga esto, pero como es natural me sitúo en un plano meramente estético. (p.150)

Tentei demonstrar ao longo desta análise, em que abordo mais a improvisação e o ludismo que na análise dos outros contos, que a narrativa está fundamentada sob as bases de um narrador que está profundamente ligado ao objeto de sua representação. Johnny Carter se caracteriza por estar buscando uma forma de explicar o que sente, de representar o que experiencia, mas a tentativa de narrar suas experiências, se transforma numa angustia por não se concretizar através da linguagem.

Bruno, narrador principal do conto está ligado profundamente ao personagem Carter e está entre duas representações que dão origem, por ser ele o fio condutor do conto, a duas narrativas. Uma que é a todo tempo mencionada e que se constitui na biografia já publicada e a outra que nasce da tentativa de reconstruir, a partir das narrativas de Carter e da sua própria visão particular, uma imagem de Johnny.

A imagem construída por Bruno, para descrever seu amigo Johnny se transforma numa recriação do próprio personagem. É essa recriação que se assemelha ao movimento de improvisação do jazz, já que improvisar no jazz é recriar a partir de um tema proposto, compondo uma nova melodia, exatamente como faz Bruno, criando um novo Carter a partir de um mesmo Carter.

Assim, a partir dessas duas versões, tem-se dois enfoques. Mas Bruno precisa manter o Johnny construído para a biografia, e o faz com o cuidado de um jogador que, completamente imerso no jogo, não deixa que nada o atrapalhe, fazendo com que o conto apresente duas visões do mesmo personagem através do manejo lúdico do foco narrativo.

Johnny Carter é um jazzman que está procurando uma forma de expressar o que sente quando toca, quando viaja pelo metrô. Narrando a Bruno seus sonhos e sua forma de ver o mundo, ele busca que o escritor o compreenda, busca passar a essência verdadeira de si mesmo através da linguagem. Bruno também se confronta com o verdadeiro Johnny, mas prefere manter o jogo da construção da personagem. O entrecruzamento destas duas visões não se resolve

no conto, mas demonstra a dificuldade de ser representar o outro, e assim ao invés de um perseguidor temos dois perseguidores, ou melhor, três.

CAPÍTULO IV
“LAS BABAS DEL DIABLO” – EM BUSCA DE UMA TERCEIRA
PERSPECTIVA

No describo nada, trato más bien de
entender.

Cortázar, “Las babas del diablo”

Eu poderia, antes da análise do conto “Las babas del diablo”, fazer apenas um breve resumo do conto se não estivesse diante de um conto muito particular. E se me propusesse a fazê-lo, teria que optar entre a história de um narrador-fotógrafo-tradutor que sai às ruas de Paris para fotografar e a de um narrador-fotógrafo-tradutor que, morto, resolve contar uma história a partir de uma fotografia. Sem poder optar por uma só versão começarei diretamente pela análise e deixarei para fazer um pequeno resumo quando este se tornar imprescindível para prosseguir com a análise.

O conto inicia com um narrador em primeira pessoa que está decidindo como narrar. Já no início o leitor é convidado a compartilhar as decisões do narrador. Quando o narrador se dispõe a começar a contar ele se revela plural, “puestos a contar”, e o narrar se mostra uma necessidade humana.

[...] Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que lo mejor es dejarse de pudores y contar, porque al fin y al cabo nadie se avergüenza de respirar o de ponerse los zapatos; son cosas que se hacen, y cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa, contarlo a los muchachos de la oficina o al médico. Ay, doctor, cada vez que respiro... Siempre contarlo, siempre quitarse esa cosquilla molesta del estómago. (p.68)

O narrador expõe sua dificuldade e revela seu desejo de que a máquina escrevesse sozinha porque para ele isto seria a perfeição: “seria la perfección. Y no es un modo de decir.” E justifica “puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella – la mujer rubia – y las nubes.” (p.67) Evidencia-se aqui, a relação homem-máquina e o conflito narrativo da busca de uma visão

peçoal ou mecânica. Há uma introdução da problematização sobre o narrar que é ao mesmo tempo a introdução dessas duas visões. Frases em primeira pessoa, reflexões, observações em que a transcrição do pensamento é mesclada com a focalização objetiva de uma imagem.

Miguel tem consciência de que precisa escrever, mesmo duvidando da capacidade de contar o que está sendo contado. “Entonces tengo que escribir”. Explicitando uma obrigação, um ter que escrever porque é impossível não fazê-lo. Porque para ele, alguém deverá escrever e melhor que seja ele, que se revela o mais indicado por estar morto, por estar menos comprometido e poder pensar sem se distrair. Ora, se essa é para ele a visão mais adequada, ele revela estar buscando a perspectiva mais impessoal de todas.

O narrador se declara morto desde o início, mas só no final do conto, e através de uma análise do conflito que vive, é que se torna possível compreender porque ele morre e porque só então decide contar. Para entender esta posição é necessário acompanhar os seus movimentos que são apresentados a partir de uma mistura de perspectivas que vai do início ao fim do conto, porque é com ela, acredito, que se pode entender o que busca esse narrador.

Deixando de lado a mistura de focalização e o conflito de perspectivas, seu itinerário se resume assim: Michel sai para fotografar, avista um menino e uma mulher, se interessa pela cena e resolve tirar uma foto. Ao tirar a foto, um sujeito amedrontador sai de um carro e reclama o filme. Michel então passa a acreditar que o menino está em perigo e que é testemunha de uma armadilha. Michel não devolve o filme, vai embora. Posteriormente, admirando a ampliação da foto, ele busca novas interpretações para a cena até que se torna vítima da própria foto e morre de uma forma muito sutil, meio que engolido pela foto. O leitor sabe que ele está morto porque no começo da narrativa ele se declara morto. A própria representação desta morte é confusa e segue o ritmo de focalização de todo o conto, misturando as duas perspectivas principais.

A constante necessidade de contar a história e este exercício, misturado ao exercício de fotografar transforma-se no conto que traz em si problemas inerentes às duas áreas. Para analisar estes problemas de forma a desvendar um

pouco mais a feitura da narração do conto, é necessário percorrer junto com Michel seu itinerário.

O narrador do conto é um fotógrafo e a dificuldade de encontrar a melhor perspectiva para se contar algo pode ser comparada às mesmas dificuldades de um fotógrafo que busca encontrar o melhor foco. Narrador e fotógrafo compartilham as mesmas dificuldades não porque são a mesma pessoa, mas porque a busca pela melhor representação se iguala à busca por um melhor foco.

Roland Barthes, no livro *A Câmara Clara*, expõe uma série de conceitos pessoais sobre a fotografia que, ao meu ver, muito se assemelham à dialética apresentada por Michel.

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios.⁶⁶

Com essa citação de Barthes, é possível começar a compreender porque Michel se auto-declara morto no fim do processo que começa com a observação da foto, detêm-se em um longo período de focalização, e culmina com a interpretação. De todos esses processos o que se demonstra mais difícil para Michel é encontrar uma essência pura na cena, que não esteja vinculada a pré-conceitos. Isso se revela impossível e o conto parece dialogar com essa impossibilidade. Impossibilidade que o narrador demonstra ser inerente também à narrativa e que parece ser o motivo da sua morte. “De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena.” (p.72). Com esta frase ele trata o problema da perspectiva que é compartilhado por narrador e fotógrafo.

O problema está na maneira como se olha alguma coisa, na perspectiva que se escolhe para representar o que já está carregado com muitos significados.

⁶⁶ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984, p. 14.

Da mesma forma Michel não consegue representar, através da sua narrativa, a imagem da mulher (y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso) (p.72), demonstrando a impossibilidade de descrever precisamente alguma coisa, depois a tentativa de fugir da descrição e o mostrar estar buscando uma explicação/interpretação para o que se vê e o que se quer descrever a partir do que se vê. “No describo nada, trato más bien de entender.” (p.72) e a explicitação de que uma imagem não está presa a um só significado e que a palavra não dispõe de tanta flexibilidade.

O fotógrafo deve ter a habilidade de saber captar o momento certo, e este momento certo deve ser aquele que consegue resumir a intenção que o fotógrafo quer dar à cena. Assim como o fotógrafo pode manipular a imagem, o autor também manipula o narrador demarcando as suas intenções. O autor tem, com o narrador, a mesma relação que o fotógrafo tem com a objetiva da sua câmera. Ambos serão manipulados em favor de uma imagem que narrador ou fotógrafo querem passar.

Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompasa pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial. (p.75)

Quando vivo o narrador corre o risco de envolver-se demais com o que conta e, por isso, precisa estar morto para fazê-lo mais perfeitamente. No entanto, ao estar morto, as impressões do que lhe aconteceu em vida podem lhe fugir da memória e ele já não poderá narrar com a exatidão que procura. Porém, a sua criação, neste caso a foto ou a narração, pode tomar vida própria e ao se tornar independente, superar o seu criador.

Como o autor, o fotógrafo poderá surpreender-se com o rumo de sua própria criação, assim como acontece com Michel depois que faz a revelação da foto. Ele pode perder o controle de sua própria criação e descobrir, depois de sua obra acabada, que existem outras interpretações o que pode decretar sua própria morte enquanto tomamos a sua existência pelo seu ponto de vista. O fotógrafo

demonstra o quanto pode ser difícil retomar a própria cena, e voltar à origem da interpretação, “Cerrando los ojos, si es que los cerré, puse en orden la escena,[...]” (p.76) porque a verdadeira cena vai se mesclando com a sua interpretação até formar uma imagem que se eternizará. “[...] resueltamente hostiles su cuerpo y su cara que se sabrán robados, ignominiosamente presos en una pequeña imagen química. (p.77).

E a foto se transforma numa imagem congelada, petrificada, morta:

[...] y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad; recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena. (p.79)

A imagem não poderá coincidir jamais com o que realmente foi. É a objetiva que consegue captar esse momento, o instrumento que, manipulado pelas hábeis mãos do fotógrafo, concretiza suas intenções. Michel, enquanto personagem e narrador, é manipulado pelo autor implícito da mesma forma que Michel como fotógrafo manipula sua objetiva, mas quando faz isto, relaciona as suas limitações de narrador com as de fotógrafo e acaba “revelando” dificuldades que também pertencem ao escritor. A imagem intencional que produz está presa a outras imagens da mesma forma que o seu narrar está preso pelas interpretações a que chama alheias.

[...]De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil. (p.72)

Deste modo, o autor está dialogando com o próprio conto que escreve. As teorizações sobre a fotografia são evidentemente teorizações sobre as formas de se contar uma história.

“[...] el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida

realidad; recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena.” (p.79)

É possível identificar claramente as reflexões que se referem ao narrar. Enquanto narrador, Michel quer explicar o porquê de ter que contar a história. O ato de narrar é exposto como uma necessidade natural. Ao fazer isso ele está teorizando sobre o narrar como uma necessidade cotidiana, inerente à existência humana, procedimento conseqüentemente natural a um acontecimento; quando acontece alguma coisa estranha é preciso contar:

[...] Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que lo mejor es dejarse de pudores y contar, porque al fin y al cabo nadie se avergüenza de respirar o de ponerse los zapatos [...] (p.68)

Quando começa a contar, a narrativa se transforma em um jogo de focalizações objetivas e subjetivas e a lente da sua contax se transforma no fio condutor da história. Procurar, analisar, enquadrar e por fim fotografar, que são em um primeiro momento particularidades da fotografia, passam a representar os movimentos de uma narração que busca encontrar a melhor perspectiva para contar o que se pretende. Ao elaborar uma imagem pessoal, o texto goza de mais liberdade porque o autor implícito, ao fazer com que a perspectiva da objetiva da câmara interfira freqüentemente no discurso do narrador, evita que a narrativa fique presa só ao ponto de vista de Miguel.

Como a Fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre *alguma* coisa que é representada) – ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão – ela fornece de imediato esses “detalhes” que constituem o próprio material do saber etnológico.⁶⁷

O final do conto deve facilmente ser tomado por seus leitores como o final típico de uma narrativa fantástica em que a fotografia ganha movimento e o fotógrafo é assassinado por uma das pessoas que estão na fotografia, mas a partir da leitura pessoal de Barthes sobre a fotografia vejo que o final do conto é o final

⁶⁷ BARTHES, op. cit., p. 49.

coerente para quem convive durante toda a trama com o problema da apreensão de uma cena, de um fragmento de realidade, impossível de se reproduzir e impossível de se dar apenas uma interpretação. Portanto, quando no fim do conto o fotógrafo sucumbe à foto, vejo metaforizada a idéia de quem se defronta com a sua própria criação e descobre sua impotência diante dela.

Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. O fotógrafo sabe muito bem disso, e ele mesmo tem medo (ainda que por razões comerciais) dessa morte em que seu gesto irá embalsamar-se.⁶⁸

A suposta morte de Michel acontece quando a fotografia ganha vida própria, foge a sua interpretação. Ao fazer isso ganha uma liberdade que é contrária a sua própria essência, tem vida própria. Rouba-lhe a autonomia. Mas quem de fato morre é a objetiva da câmara que perde sua focalização e está limitada a ver só as nuvens e o céu, imobilizada em uma única posição. E o fotógrafo é aprisionado pela lente da sua câmera e dá vida a este jogo narrativo composto por reflexões objetivas (lente) e subjetivas (Michel).

Desta forma a câmera se personifica por narrar e ganha personalidade, já o narrador imobilizado é condenado a ser a lente da sua objetiva, tornando-se impessoal. É a fotografia, imagem reveladora, que faz com que o fotógrafo-narrador e tradutor sucumbam diante de sua própria criação para depois contar uma história a partir de suas limitações.

De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención.
(p.82)

⁶⁸ Id. Ib., pp. 27-28.

Examinada a fotografia, posso centrar minha análise na construção narrativa do conto. Tentei demonstrar, até este momento, que o autor fala do próprio fazer literário através do personagem. Em *El arte poética de Julio Cortázar*, László Scholz, afirma que “En varios cuentos quien plantea los problemas de escribir es el propio narrador. El autor habla en primera persona y parece “vacilar” en su quehacer de narrador meditando cómo contar el cuento.”⁶⁹

Nessa reflexão, Scholz acaba igualando autor e narrador. É evidente que o autor está teorizando sobre a tarefa de narrar, mas neste caso é o narrador quem vacila sobre a sua condição e não o autor implícito. Igualar autor e narrador é comum nas leituras críticas de narrativas. Fazer uma distinção entre o autor e narrador não é meu objetivo neste instante, mas concordo com Lubbock quando este diz que há um aumento no grau de distanciamento entre o narrador e leitor no momento em que este último duvida do narrador. A tendência é que a figura do autor implícito, escrevendo o seu conto, apareça e o leitor seja tentado a confundir a voz deste com a voz do narrador.

No começo da narrativa o narrador se propõe a organizar a sua forma de contar recuando um mês, no dia em que sai para tirar fotos em Paris. Diz que era e é fotógrafo. Tem-se uma mistura de dois tempos, o tempo em que os acontecimentos estão sendo narrados e o tempo do acontecimento passado, que por vezes parece corresponder ao que está acontecendo no momento.

Há, inicialmente, três pontos de vista e o narrador diz não saber ao certo qual deles está sendo utilizado para contar a história, se é ele quem está contando - Miguel o narrador que é ao mesmo tempo fotógrafo e tradutor; se é o que ele vê (aí ele passa a ser a objetiva da sua cóntax) ou se a própria história se conta por si mesma – e aí devo considerar o manejo do foco narrativo feito pelo autor implícito, em que se tem um panorama geral que se traduz na revelação final da fotografia que não revela só a imagem, mas todo o conto, tornando-se a principal focalização.

Lubbock fala das diferentes posições que o leitor ocupa em relação à narrativa:

⁶⁹ SCHOLZ, op. cit., p. 20.

Se a história tiver de ser *mostrada* a nós, nossa relação com ela, nossa posição diante dela evidencia-se à primeira palavra. Estamos colocados em face de determinada cena, de certa ocasião, de uma hora escolhida na vida dessas pessoas cujos destinos acompanhamos? Ou estamos observando suas existências de um lugar mais elevado, participando do privilégio do romancista- abarcando-lhes a história com uma ampla esfera de visão e absorvendo um efeito geral? Eis aqui uma alternativa necessária.⁷⁰

Sobre o narrador pode-se dizer que ele faz as duas coisas ao mesmo tempo, descreve a história e também participa do privilégio do contista, contando a história a partir de ampla visão. Dessa forma há uma constante oscilação entre o que ele conta e o que ele vê. As orações são interrompidas freqüentemente pelo pensamento momentâneo (o subjetivo) que é a visão de Michel e o (objetivo) representado pela objetiva da sua câmara fotográfica cóntax.

[...] Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma)[...] (p.69)

Trata-se de um narrador que se propõe a descobrir qual a melhor perspectiva enquanto narra e que se prepara para os resultados; um narrador que tem dificuldade de encontrar o melhor ângulo. O foco narrativo centrado nas divagações de Michel-perspectiva-subjetiva perpassa uma narração que tenta respeitar a perspectiva-objetiva de uma ordem cronológica e a fixação de uma imagem. Misturadas, estas duas perspectivas compartilham a mesma narrativa.

Llevaba tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesor en la Universidad de Santiago. Es raro que haya viento en París [...] (p.69)

Nesse trecho o narrador começa a contar a história do tradutor em terceira pessoa: “Llevaba tres semanas” e insere naturalmente um comentário em primeira pessoa que representa o seu pensamento: “Es raro que haya viento en

⁷⁰ LUBBOCK, op. cit., p. 48.

París” que desencadeia uma série de comentários sobre o dia. Há uma mudança no foco narrativo, o que não impede que o narrador volte a narrar com tranqüilidade os passos do personagem. No fim do parágrafo ele continua por várias frases em primeira pessoa: “y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado” (p.70) Suspeito que nosso narrador usa várias vezes para falar de si mesmo. Tem-se várias perspectivas de um mesmo personagem, é ele o narrador que observa e o personagem que é ao mesmo tempo observado. O que evidencia os dois focos simultâneos, o de Michel e o da sua própria câmera fotográfica.

Booth diz que:

Dizer que uma história é contada na primeira ou terceira pessoa nada nos diz de importante, a menos que sejamos mais precisos e descrevamos o modo como qualidades particulares de cada narrador se relacionam com efeitos específicos.⁷¹

Na elaboração de “Las babas del diablo”, não há uma pessoa fixa para conduzir a narração e o resultado, pelo aparente desprezo às categorias tradicionais, é de total liberdade na escolha das perspectivas, pois, oscilando entre eu, tu e ele, o narrador trafega entre representar e ser representado. Ora ele é o fotógrafo, ora o objeto de sua fotografia. Em outros momentos ele é a própria objetiva da sua cóntax. Em ambos é aquele que tenta traduzir em palavras e/ou imagens os acontecimentos que experienciou, ora como participante ora como mero observador.

A fotografia exige disciplina e o fotógrafo deve estar atento. A fotografia pode apreender o momento “carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche.” (p.70) O narrador do conto está entre o mostrar e o mostrar-se, entre o contar e fazer parte da história, sendo visto objetivamente e sendo a própria objetiva que engloba tudo, inclusive ele mesmo. Em alguns momentos há uma separação nítida entre o que ele está vendo no momento da narração e o que ele está vendo em cenas das quais faz também parte:

[...] Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler, o (pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto) [...] (p.72)

Michel está teorizando sobre as formas de ver. “Mirar” é acionar outros significados que podem ser alheios ao que é efetivamente “mirado”. O “mirado” é o objeto que se tenta apreender sem intervenções. O olhar é falso, é superficial, por isso ele precisa ir além, precisa de outros olhares. O jogo constante, entre essas duas perspectivas principais, a de quem observa e a de quem é observado, permanece do começo ao fim do conto. O narrador transita entre essas duas perspectivas demonstrando a dificuldade de se contar uma história a partir de um só ponto de vista. O acesso a este conflito é feito pelos pensamentos do personagem.

Erich Auerbach, em *Mimesis*, aborda a representação da realidade na literatura ocidental, no último capítulo intitulado “A Meia Marrom” faz um estudo de alguns meios utilizados pelos escritores contemporâneos para reproduzir o conteúdo da consciência dos personagens.

Para Auerbach os escritores se posicionam diferentemente em relação à representação do mundo dos seus personagens, alguns representam as ações e os caracteres de seus personagens de forma objetiva, como é o caso de Goethe ou Keller, Dickens ou Meredith, Balzac ou Zola que comunicavam o que seus personagens sentiam e faziam. Outros representam a subjetividade dos personagens através de um discurso indireto com um “pareceu-lhe que”. Para o escritor, nesses casos, não se tentava reproduzir o vaguear da consciência, ficando a subjetividade presa ao conteúdo narrado.

No texto de Virginia Woolf, utilizado para a análise, o autor descreve os procedimentos modernos de subjetividade narrativa em que “o vaguear e o jogar da consciência se deixa impelir pela mudança das impressões.”⁷² Assim a narrativa não precisa ser interrompida para que o personagem oscile do “meio externo” para o “meio interno”. O autor entende como elementos internos os

⁷¹ BOOTH, op. cit., p. 166.

⁷² AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1987, p. 482.

elementos que requerem mais tempo para serem contados do que durariam na realidade e como elementos externos os acontecimentos secundários, exteriores, de lugares e tempos totalmente diferentes.

Essas oscilações entre o meio externo e o meio interno a que se refere Auerbach estão presentes na narrativa de Cortázar onde a subjetividade é apresentada naturalmente, sem rupturas narrativas, surgindo das situações mais comuns em que o leitor tem acesso não só à consciência dos personagens, mas à discussão do processo de elaboração da narrativa, o que acaba aproximando-o mais do texto literário.

Quando, em meio a orações em primeira pessoa e em segunda pessoa, há a inserção de uma oração em terceira pessoa do plural como esta: “Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. (p.68) Percebe-se claramente que a narrativa é composta por dois narradores que demonstram que há diferentes formas de contar, que todas elas apresentam as suas limitações, mas que é possível tê-las dividindo a mesma narrativa.

Dessa forma aquele que vê (Michel) é também visto por seu próprio instrumento (a objetiva da sua câmera). Mas há comentários de uma outra natureza que não correspondem nem à perspectiva da câmera, nem a perspectiva de Michel: “Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como un permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa [...]” (p.70) Nestes momentos a voz do autor implícito conduz a narrativa e Michel transforma-se no elemento observado.

Em “Las babas del diablo” a narrativa em primeira pessoa corresponde a um contar que se parece muito com relatar o que se está vendo, que surpreendentemente não garante autoridade e verdade ao que se narra:

[...]No tuve que esperar mucho. La mujer avanzaba en su tarea de maniatar suavemente al chico, de quitarle fibra a fibra sus últimos restos de libertad, en una lentísima tortura deliciosa. Imaginé los finales posibles (ahora asoma una pequeña nube espumosa, casi sola en el cielo), preví la llegada a la casa (un piso bajo probablemente, que ella saturaría de almohadones y de gatos) y sospeché el

azoramiento del chico y su decisión desesperada de disimularlo y de dejarse llevar fingiendo que nada le era nuevo. [...] (p.76)

Ao contrário, a narrativa em primeira pessoa demonstra ser a mais impessoal de todas porque ao deixar contaminar-se por outras perspectivas descompromete-se consigo mesma. Assim o que é pessoal, identificado pela pessoa do narrador que conta em primeira pessoa torna-se impessoal e a câmera, impessoal, acaba se personalizando porque narra.

O narrador em primeira pessoa, neste caso, é um narrador que vê e que escolhe o que vai relatar, facilmente estará perdido descobrindo, através de sua câmera, diversas possibilidades das quais apenas algumas serão escolhidas e posteriormente manipuladas para que a imagem seja uma tradução da perspectiva que se quer apresentar. Olhar uma fotografia é estar diante de um fragmento de realidade manipulada pelo fotógrafo, o que também se aplica perfeitamente ao ato de narrar se comparada for a história com o que se conta que é uma visão dos fatos, apenas uma das formas de ver a história.

Ao visualizar-se uma cena, formula-se diretamente alguma interpretação. Pensando em alguém que conta uma história e, além disso, fazendo uso de uma cena, pode-se dizer que o leitor está diante de uma dupla manipulação: a primeira pela composição da cena e a segunda pela interpretação do narrador. Mas quando é o próprio objeto (a objetiva) quem conta a história, temos uma perspectiva que por impessoal está livre de questionamentos sobre a verdade dos fatos por não apresentar uma versão e apenas mostrar. Essa é a perspectiva que desde o início, atrai o narrador do conto.

O que está em jogo, do começo ao fim do conto é o problema da perspectiva. Um narrador que procura o melhor ângulo para contar a sua história, registrar sua imagem, é, ao mesmo tempo, um personagem que procura a melhor maneira de representar também uma imagem; um personagem que oscila entre o ver e o ser visto. Saindo do universo do conto para a sua feitura Cortázar brinca com a perspectiva.

Lubbock diz que o autor deveria optar pelo método que lhe traria resultados favoráveis em relação ao tema: “Nunca se tirou o máximo proveito da

história senão por um método escolhido e disciplinado.”⁷³ Porém, o que dizer do método quando o tema é a discussão sobre o próprio método?

Tentei demonstrar, através de uma análise da fotografia que caracteriza a composição da narrativa e do personagem, que no conto existem duas perspectivas que dividem a narrativa. Confirmada a presença dessas duas perspectivas, uma a que chamo subjetiva e outra objetiva, convém verificar como essas duas perspectivas coexistem dentro de um mesmo conto e de que forma se relacionam, a fim de melhor entender a sua estruturação narrativa.

O conto começa com uma reflexão a respeito das formas de se contar uma história. Referindo-se a uma dúvida em relação à pessoa que contará história, o narrador introduz uma discussão sobre o problema do contar. Neste momento o jogo de perspectivas se institui. E o leitor é avisado que não está diante de um conto comum.

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un *bock* por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Cántax 1.1.2). (p.67)

Quando o narrador declara que se a máquina contasse sozinha seria a perfeição, a perspectiva objetiva se mostra primeiramente a mais adequada para o narrador e para a história que pretende narrar. Além da mistura de vozes, há também uma mistura dos tempos presente e passado:

[...] miré un rato el hotel de Lauzun, me recité unos fragmentos de Apollinaire que siempre me vienen a la cabeza cuando paso delante del hotel de Lauzun (y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado) y cuando [...] (p.70)

Em outro instante é a máquina a pior perspectiva. A câmera é impessoal, é imposição, atrapalha e parece não o deixar pensar de outra maneira que não

⁷³ LUBBOCK, op. cit., p. 174.

fotograficamente. [...] le bastaba salir sin la Cántax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/250. [...] (p.70)

Evidencia-se um conflito de um narrador que se vê diante de diversas formas de se ver uma cena. O narrador, fotógrafo, tradutor, busca uma maneira de fugir da limitação de uma visão provocada por uma foto ou por sua própria narração. Mesmo que a narrativa pretenda ser mais flexível, misturando primeira e terceira pessoas, é inevitável que a visão final seja imposta e que haja uma dificuldade de se representar a verdadeira visão individual, aquela que Michel não consegue encontrar e que se transforma na razão de sua angústia.

Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad. (p.74)

O narrador está lutando contra a própria narrativa e, nesta quase metalinguagem, acaba trazendo à tona as diversas escolhas que o escritor tem que fazer e os prejuízos que poderá ter a sua história em cada uma delas. Ao fazer isto acaba por desnudar os processos narrativos, fazendo com que o leitor participe ativamente do processo de elaboração narrativa, pois deverá estar atento e escolher a perspectiva mais confiável, aquela que poderá levá-lo a um entendimento da história.

O desnudamento irônico dos procedimentos de construção da obra, cujo papel importante na evolução literária foi ressaltado, como se viu, pelos formalistas russos no início do século, se apresenta, aos olhos de hoje, como uma operação metalingüística decisiva na configuração da literatura do nosso tempo.⁷⁴

A tendência à invenção que se aplica perfeitamente ao trabalho do literato e do tradutor e por que não dizer, do fotógrafo, também aparece como uma problemática constante. Esta tendência aparece como um bloqueio quando Michel volta do seu passeio e tenta traduzir: “Cada tantos minutos, por ejemplo

⁷⁴ ARRIGUCCI, op. cit., p. 157.

cuando no encontraba la manera de decir en buen francés lo que José Alberto Allende decía en tan buen español, alzaba los ojos y miraba la foto; [...]" (p.79)

A foto pode trazer uma verdade momentânea em contraste com a fugacidade das palavras e dos pensamentos. A fotografia também se mostra como uma forma de visão fixa e manipuladora da qual Michel quer se livrar, "ignominiosamente presos en una pequeña imagen química" (p.77)

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes. Pero esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad. (p.76)

O conflito de encontrar a melhor "visão" para transmitir uma história com intensidade e dramatização suficientes é um problema não só do fotógrafo, mas também dos escritores. Cortázar consegue representá-lo através da caracterização de um personagem que reúne em seu discurso problemas inerentes à literatura.

O momento da foto, a lembrança ou tentativa de reconstituição e o momento final em que estática, a imagem fotográfica dá, através de um novo olhar de Michel, uma outra história, uma outra cena da qual ele é o personagem principal e vítima, faz com que o jogo entre perspectivas transforme-se numa multiplicação infinita de possibilidades narrativas que se assemelha à improvisação jazzística.

De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención. (p.82)

A possibilidade de uma releitura da história aniquila a existência de Michel, mas ao mesmo tempo é essa morte do narrador que dá vida ao conto porque o conto é a reconstrução de todo o conflito, o início, meio e fim da busca

constante de uma perspectiva que corresponda à realidade do que realmente se vê. Essa tentativa de buscar uma visão pura das coisas se assemelha à tentativa de buscar um entendimento não lógico, de tentar desvincular as coisas de uma verdade imposta que muito tem a ver com budismo Zen abordado no capítulo I.

O enfoque do Zen é total, usando o homem todo. No ocidente costumamos respeitar a lógica, instrumento da mente pensante. “Isto sendo assim, aquilo será assim; aquilo sendo assim, segue-se isto.” No Oriente, o enfoque não se faz numa linha direta de argumentação, mas simultaneamente de todos os pontos de vista (sendo direto cada um desses pontos de vista). A verdade, para ser totalmente absorvida e conhecida, precisa ser captada pelo homem integral, usando os seus instrumentos dos sentidos, emoção, pensamento, intuição e todos os demais meios que lhe permitam captar o Absoluto.”⁷⁵

Mais uma vez se evidencia que há um querer desvincular as coisas de um entendimento lógico, buscando um ver e representar a realidade de um ângulo que por tão estranho ao pensamento ocidental só poderá ser tomado como fantástico. Esse absurdo que emerge facilmente do cotidiano caotiza a realidade, balança os alicerces do pensamento cartesiano, transforma cada momento do conto em uma busca incessante. O ângulo que se busca, talvez esteja ali mesmo onde para entendê-lo é preciso deixar a lógica um pouco de lado e mergulhar no jogo reflexivo; aceitar o absurdo para aproximar-se dele. Para adentrar este universo é preciso fazer como o jogador que deixa as regras habituais para, a partir de novas regras, viver experiências que estão reservadas só àquele jogo.

É-lhe reservado, quer material ou idealmente, um espaço fechado, isolado do ambiente cotidiano, e é dentro desse espaço que o jogo se processa e que suas regras têm validade.⁷⁶

Wayne C. Booth, em *A Retórica da Ficção* apresenta um estudo dos diversos tipos de narração. Para Booth o autor, por não poder evitar a retórica, deve escolher que tipo de retórica irá usar, podendo escolher se vai ou não afetar

⁷⁵ HUMPHREYS, Christmas. *O Budismo e o Caminho da Vida*. Trad. Gilberto Bernardes de Oliveira. São Paulo, Cultrix, 1969, p. 116.

⁷⁶ HUIZINGA, op. cit., p. 23.

a avaliação dos leitores. Reconhece, como Lubbock⁷⁷, que o autor não deve ignorar que muitas partes merecem ser mostradas e não narradas.

Booth diz ser inadequada a classificação de ponto de vista baseada em pessoa e grau de onisciência porque esta classificação nada nos diz sobre o modo em que os narradores diferem entre si. Propõe-se a elaborar um estudo sobre as formas que a voz do autor pode assumir, no qual se destaca a sua idéia de autor implícito que é uma espécie de “alter ego”, a imagem do autor nos bastidores diferente do autor “homem a sério”. Segundo o autor, pode-se confundir facilmente esse autor implícito com o que ele chama de narrador não dramatizado.

Este conceito de narrador não dramatizado, que se confunde com o autor que Booth chama de autor implícito⁷⁸ pela sutil diferença entre narrador e autor, está muito presente neste conto.

Para Lubbock o narrador onisciente, por não deixar os personagens agirem, obtém uma considerável perda de intensidade. Para não sofrer estes prejuízos, o narrador deve então se distanciar, deixar os personagens agirem.

Genette fala sobre os modos da narrativa e neles inclui o ponto de vista. Aponta como ilusória a diferença apresentada por Lubbock entre *showing* (representação) e *telling* (narração), pois afirma que nenhuma narrativa pode mostrar ou imitar a história, pois a narração, oral ou escrita, é um fato de linguagem, significa sem imitar, a menos que o objeto significado (narrado) seja ele próprio a linguagem. Para Genette só é possível uma ilusão de mimese, ao contrário do que pensava Lubbock, não se pode fazer com que o objeto narrado se conte por si mesmo sem que alguém fale por ele. O mostrar para Genette

⁷⁷ Percy Lubbock, em *A Técnica da Ficção* desenvolve amplamente os métodos de que pode fazer uso o escritor para tirar o máximo proveito do seu tema. Na sua opinião o autor pode deixar que a ação flua cenicamente, ou segundo linhas mais amplas, ou deve usar ambos os métodos. “Nunca se tirou o máximo proveito da história senão por um método escolhido e disciplinado”. O autor afirma que Henry James foi o primeiro autor de ficção que usou todas as possibilidades do método com sentido e profundidade. Op. cit., p. 162.

⁷⁸ Aguiar e Silva, no seu *Teoria da Literatura*, cita ainda outras nomenclaturas além da utilizada por Booth como as de “autor real” e “falante fictício” de Martínez Bonati. Aguiar prefere as designações de autor empírico e de autor textual por achar que a designação de “autor implícito” presta-se a confusões “pois o autor textual, se é sempre uma entidade imanente ao texto, pode apresentar todavia uma configuração explícita.” Também para ele a designação de “autor real” pode suscitar equívocos já que o autor textual não é uma entidade virtual. De minha parte prefiro fazer uso da definição de Aguiar e Silva por me parecer a mais adequada. Op. cit.

compreende uma forma de contar e depende dos graus de diegese. Ele distingue narrativa de acontecimentos e narrativa de falas:

A narrativa de acontecimentos, porém, qualquer que seja o seu modo, é sempre narrativa, isto é, transcrição do (suposto) não-verbal em verbal: a sua mimese nunca será mais que uma ilusão de mimese, como toda a ilusão dependendo de uma relação eminentemente variável entre o emissor e o receptor.⁷⁹

Embora Genette afirme que o que se pode ter é uma “ilusão de mimese”, prefiro fazer uso da “impressão” de que não estamos sendo mediados, através do que fala Lubbock, que explica que a eficácia da narração reside justamente por fazer acreditar que ao invés de uma “ilusão de mimesis” tem-se a focalização direta da cena.

O exame rigoroso dos dois métodos a que se refere Lubbock não nos permite concluir qual o mais eficaz no presente conto, mesmo porque não se trata de optar por uma só perspectiva. O que se quer é analisar as estratégias usadas por Cortázar para melhor entender a sua poética que por estar tão vinculada à literatura contemporânea, contexto no qual ele se insere e se destaca como escritor hispano-americano, acaba sendo tachada de autodestrutiva.

É o momento em que a linguagem se desdobra e passa a se contemplar, defrontando-se com seu duplo, esse demônio crítico, ao mesmo tempo espelho e ameaça. Vergada sobre a própria imagem, a linguagem pode imitar a atitude arquetípica de Narciso e, a uma só vez, o arco suicida do escorpião. É o momento do jogo perigoso.⁸⁰

A hesitação em continuar, a luta por encontrar uma perspectiva ideal que acaba por condenar aquele que persegue tal perspectiva à morte, não me parecem caminhos de autodestruição. Ao contrário, há um escritor que constrói um narrador que busca demonstrar os recursos da sua narrativa, mas, que ao fazer isso, acaba por mostrar mais um caminho, oscilando entre uma palavra ou outra, entre uma visão ou outra, entre primeiras, segundas e terceiras pessoas,

⁷⁹ GENETTE, op. cit., pp.169-170.

⁸⁰ ARRIGUCCI, op. cit., p. 156.

num processo de experimentação que confirma que a própria narrativa dá ao autor a oportunidade de muitas escolhas para falar de um mesmo tema, como na improvisação jazzística em que o intérprete executa as inúmeras variações que se pode ter de uma mesma harmonia (tema).

O jazzman quando improvisa, busca dar uma nova interpretação ao tema. É essa liberdade, que é exercida com limitação, que vejo emergir nos contos de Cortázar, não com o objetivo de mostrar o inesperado ou o estranho que emerge do cotidiano, o que o rotula como um escritor fantástico, mas como uma forma especial de reordenar as coisas, de tirar do absurdo, do não habitual o seu estatuto de novo, de estranho, para encontrar espaços que podem ser compartilhados num cotidiano que já é concebido de uma forma totalmente desigual, por estar contaminado por esta busca.

Ao ler um conto como “Las babas del diablo” percebo que as conseqüências dessa busca podem ser irreversíveis a ponto de aniquilar aquele mesmo que busca, que neste caso, é o narrador. A aniquilação acontece para que se olhe o processo e se veja que desde o início da narrativa, novas visões da foto comprometiam a visão primordial do próprio narrador. Assim o fim da narrativa não decreta a morte, mas o surgimento desse novo olhar, provando através das impossibilidades, as próprias possibilidades da narrativa.

Esa yuxtaposición que hace al poeta y quizá al criminal, y también al cronopio y al humorista (cuestión de dosis diferentes, de acentuación aguda o esdrújula, de elecciones: ahora juego, ahora mato) se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca.⁸¹

⁸¹ CORTÁZAR, *La vuelta al día en ochenta mundos*. Op. cit., p. 32.

CONCLUSÃO

Tentei mostrar, no capítulo I, em que falo sobre a improvisação, que ela se dá a partir de uma violação da linearidade narrativa. Este tema é analisado com mais profundidade nos capítulos III e IV a partir dos contos “El perseguidor” e “Las babas del diablo”, onde encontrei elementos que confirmam que o foco narrativo se constrói de forma a multiplicar-se em infinitas possibilidades.

Ao aprofundar a análise do conto “Cartas de mamá” percebi uma forte presença do elemento lúdico por encontrá-lo estruturado sob as bases do xadrez. O enxadrista precisa ter não só habilidade mas também velocidade ao planejar sua jogadas, dentro de uma escala finita de possibilidades dentre as quais ele escolhe mover a sua peça, e este movimento está diretamente relacionado ao do adversário que com ele interage. O jazzman, da mesma forma, dentro de um tema que lhe é proposto, precisa estar atento ao seus parceiros musicais para então improvisar também com velocidade e habilidade, realizando suas combinações e as lançando diretamente ao grupo para que estes façam o mesmo, reproduzindo o movimento em espiral.

Apropriando-me do xadrez enquanto parte integrante de uma universo mais amplo denominado jogo, percebi que o próprio lúdico também apresentava elementos semelhantes ao da improvisação.

A liberdade do jogo está presente na improvisação jazzística já que o jazzman, quando improvisa, tem a total liberdade de realizar suas variações em torno de um tema, liberdade que se parece muito com a do jogador dentro de um determinado jogo.

Se jogar é fazer parte por alguns momentos de uma outra realidade que não corresponde à cotidiana, esta liberdade se assemelha à que persegue Johnny quando está tocando ou viajando de um lado ao outro do metrô e a do próprio autor ao construir narradores como o de “Las babas del diablo” que brincam com

a maneira de contar uma história, reconstruindo-a a partir de uma constante oscilação entre uma visão objetiva e subjetiva.

O jogo de visões vai compondo o que chamo de improvisação narrativa pela liberdade e descomprometimento com uma seqüência lógica. Liberdade que encontro também no conto “El perseguidor” no jogo de impressões de um narrador que participa da história que ele mesmo narra. Os três contos estão ligados pelo elemento lúdico, o que faz com que o ponto de vista se dê de uma forma livre e descomprometida com a linearidade.

No capítulo I, em que falei sobre o fantástico em Cortázar, apresentei uma série de argumentos que pretendiam fundamentar a hipótese de que o fantástico de Cortázar está enraizado no absurdo e no budismo Zen que se apresentam como aparentes tentativas de negação parcial da lógica. No entanto tentei demonstrar, a partir dos contos analisados, que estas influências na forma de construir o conto estão presentes não só em um conto fantástico como “Las babas del diablo” mas também em um conto nada fantástico como “El perseguidor”.

Para esclarecer a que tipo de improvisação me refiro utilizei a teoria do jazz por ter encontrado nela as bases para a improvisação de Cortázar. Berendt diz que “o intérprete não é um mero reproduzidor de um esquema impresso, mas um músico que participa criativamente de uma realização musical, quase como um seu co-autor.”⁸²

Quando o instrumentista de jazz improvisa baseado numa seqüência harmônica, partindo de um eixo central para realizar as suas variações pessoais, sua execução não é aleatória, assim como as escolhas feitas por Cortázar. Há um eixo principal composto pelo contar uma história e a forma como o autor vai articulando as diversas versões vai compondo um contar que transforma a narrativa em um conjunto de possibilidades que se mostram muito mais importantes que o tema.

Se, como afirma Huizinga, o jogo se caracteriza por ter um tempo, espaço e universo próprios, a narrativa de Cortázar nestes três contos de *Las Armas*

⁸² BERENDT, op. cit., p. 117.

Secretas muito tem a ver com o jogo pois se caracteriza por uma forma de narrar que pretende estabelecer suas próprias regras, segundo sua própria necessidade de contar, como é o caso do narrador de “Las babas del diablo” que acaba criando um universo lúdico na sua narrativa.

Nesse universo é possível misturar vozes, tempos, perspectivas objetivas e subjetivas, misturar interpretações; de que pode ser o conto fantástico, real, um conto sobre o contar, um conto sobre fotografar, um conto sobre apreender uma única imagem; um conto sobre construções de realidades, ou um conto sobre o outro a partir de si mesmo.

Em “Las babas del diablo”, ao brincar com as perspectivas e com o tempo, Cortázar constrói um narrador que apresenta um foco narrativo que joga, trafega por uma realidade construída por ele mesmo para mostrar não as impossibilidades mas os caminhos que a narrativa pode percorrer. O fotógrafo pode escolher que perspectiva poderá abordar e talvez elas sejam mais importantes que o produto final, assim como as escolhas do tradutor podem ser mais importantes que a própria tradução.

Em “El perseguidor” Bruno, por ser um escritor e já ter escrito uma biografia sobre o seu amigo, apresenta o conflito entre duas formas de ver o outro, uma construída por ele na biografia e outra composta por sua relação com Carter que vai muito além deste texto biográfico. Neste jogo entre perspectivas, Cortázar acaba mais uma vez multiplicando o ponto de vista narrativo.

No conto “Cartas de mamá” o jogo se evidencia ainda mais não só pela presença de frases com movimentos de um jogo de xadrez, mas por uma situação construída pelos personagens em que é necessário estabelecer princípios iguais aos de um jogo para garantir a sobrevivência de uma relação.

Nestes três contos de *Las Armas Secretas* em que analisei os narradores de Cortázar descobri, no elemento representado, a chave para as escolhas narrativas: Em “El perseguidor”, conto em que a perspectiva é fundamentada na improvisação, o personagem é um jazzman; em “Las babas del diablo”, em que se assiste à busca inesgotável do melhor ângulo de focalização, o personagem é um fotógrafo; e em “Cartas de mamá”, em que há uma condução lúdica do foco

narrativo, o personagem se move ora como peça de xadrez, ora como um enxadrista.

Por fim chega-se ao grande jogador, aquele que não quer mostrar as impossibilidades da narrativa, mas o exato contrário, num movimento de cadência narrativa, um ir e vir que passa por narrador e narrado semelhante ao movimento de improvisação. O jogo está na maneira como constrói o personagem de forma a ser ele a chave do foco narrativo. Não se trata de alcançar uma meta diante de um tema, mas de girar em torno dele mesmo, evidenciando sua capacidade de ampliação, não se trata de vencer o jogo, mas de apenas estar jogando, improvisando, enfim, criando.

BIBLIOGRAFIA

- ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1994.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *O Escorpião Encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984.
- BERENDT, Joachim e. *O Jazz do rag ao rock*. Trad. Júlio Medaglia. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.
- BOOTH, Wayne c. *A Retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa, Arcádia, 1980.
- CARVALHO JUNIOR, Flávio de. *Iniciação ao Xadrez*. São Paulo, Summus Editorial, 1982
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo, Manrtins Fontes, 1992.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad Vera da C. e Silva et. al 14 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1999.
- COLLIER, James L. *A autêntica música americana*. Trad. Carlos Sussekind e Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.
- CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.
- _____. *Las armas secretas*. Buenos Aires, Alfaguara, 1964.
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid, Editorial Debate, 1995 .
- _____. *Rayuela*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, S.A, 1995.
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS 364-366. Madrid, Ed. Especial Julio Cortázar. oct.-dic, 1980.

- FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1983.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Vega, 1995.
- GONZALEZ, Sonia Arellano. *Eslabones en la narrativa de Cortázar*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, S.A., 1972.
- HOROWITZ, I. A. & Fred Reinfeld. *Primeiro Livro de Xadrez*. Trad. A. Tourinho. São Paulo, IBRASA, 1999.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999.
- HUMPHREYS, Christmas. *O Budismo e o Caminho da Vida*. Trad. Gilberto Bernardes de Oliveira. São Paulo, Cultrix, 1969.
- LAGMANOVICH, David. *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona, Ediciones Hispam, 1975.
- LÁSLÓ, Scholz. *El Arte Poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires, Castañeda, 1977.
- LASTRA, Pedro. *Julio Cortázar: El Escritor y la crítica*. Madrid, Taurus Ediciones, 1981.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Trad. de Octávio Mendes Cajado. São Paulo, Cultrix, 1976.
- LUNGARZO, Carlos. *O que é lógico*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- MUGGIATI, Roberto. *O que é jazz*. São Paulo, Editora Brasiliense S.A., 1983.
- PAREDES, Alberto. *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1998.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. *Senhas e sonhos em Guimarães*. São Paulo, Editora Scipione, 1989, p. 105.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra, Livraria Almedina, 1990.

VALCÁRCEL, Carmen de Mora. *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Universidad de Sevilla, 1982.

VIÑAS, David. *De Sarmiento a Cortázar – Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.

WELLEK, René & Austin Warren. *Teoria da Literatura*. Trad. de José Palla e Carmo. Coimbra, Publicações Europa-América, 1976.

YURKIEVICH, Saul. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona, Minotauro, 1994.

ANEXOS

Cartas de mamá

Muy bien hubiera podido llamarse libertad condicional. Cada vez que la portera le entregaba un sobre, a Luis le bastaba reconocer la minúscula cara familiar de José de San Martín para comprender que otra vez más habría de franquear el puente. San Martín, Rivadavia, pero esos nombres eran también imágenes de calles y de cosas, Rivadavia al seis mil quinientos, el caserón de Flores, mamá, el café de San Martín y Corrientes donde lo esperaban a veces los amigos, donde el mazagrán tenía un leve gusto a aceite de ricino. Con el sobre en la mano, después del *Merci bien, madame Durand*, salir a la calle no era ya lo mismo que el día anterior, que todos los días anteriores. Cada carta de mamá (aun antes de esto que acababa de ocurrir, este absurdo error ridículo) cambiaba de golpe la vida de Luis, lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota. Aun antes de esto que acababa de leer —y que ahora releía en el autobús entre enfurecido y perplejo, sin acabar de convencerse—, las cartas de mamá eran siempre una alteración del tiempo, un pequeño escándalo inofensivo dentro del orden de cosas que Luis había querido y trazado y conseguido, calzándolo en su vida como había calzado a Laura en su vida y a París en su vida. Cada nueva carta insinuaba por un rato (porque después él las borraba en el acto mismo de

contestarias cariñosamente) que su libertad duramente conquistada, esa nueva vida recortada con feroces golpes de tijera en la madeja de lana que los demás habían llamado su vida, cesaba de justificarse, perdía pie, se borraba como el fondo de las calles mientras el autobús corría por la rue de Richelieu. No quedaba más que una parva libertad condicional, la irrisión de vivir a la manera de una palabra entre paréntesis, divorciada de la frase principal de la que sin embargo es casi siempre sostén y explicación. Y desazón, y una necesidad de contestar en seguida, como quien vuelve a cerrar una puerta.

Esa mañana había sido una de las tantas mañanas en que llegaba carta de mamá. Con Laura hablaban poco del pasado, casi nunca del caserón de Flores. No es que a Luis no le gustara acordarse de Buenos Aires. Más bien se trataba de evadir nombres (las personas, evadidas hacía ya tanto tiempo, pero los nombres, los verdaderos fantasmas que son los nombres, esa duración pertinaz). Un día se había animado a decirle a Laura: «Si se pudiera romper y tirar el pasado como el borrador de una carta o de un libro. Pero ahí queda siempre, manchando la copia en limpio, y yo creo que eso es el verdadero futuro.» En realidad, por qué no habían de hablar de Buenos Aires donde vivía la familia, donde los amigos de cuando en cuando adoraban una postal con frases cariñosas. Y el fotograbado de *La Nación* con los sonetos de tantas señoras entusiastas, esa sensación de ya leído, de para qué. Y de cuando en cuando alguna crisis de gabinete, algún coronel enojado, algún boxeador magnífico. ¿Por qué no habían de hablar de Buenos Aires con Laura? Pero tampoco ella volvía al tiempo de antes, sólo al azar de algún diálogo, y sobre todo cuando llegaban cartas de mamá, dejaba caer un nombre o una imagen

como monedas fuera de circulación, objetos de un mudo caduco en la lejana orilla del río.

—*Eh oui, fait-lourd* —dijo el obrero sentado frente a él.

«Si supiera lo que es el calor —pensó Luis—. Si pudiera andar una tarde de febrero por la Avenida de Mayo, por alguna callecita de Liniers.»

Sacó otra vez la carta del sobre, sin ilusiones: el párrafo estaba ahí, bien claro. Era perfectamente absurdo pero estaba ahí. Su primera reacción, después de la sorpresa, el golpe en plena nuca, era como siempre de defensa. Laura no debía leer la carta de mamá. Por más ridículo que fuese el error, la confusión de nombres (mamá habría querido escribir «Víctor» y había puesto «Nico»), de todos modos Laura se affigiría, sería estúpido. De cuando en cuando se pierden cartas; ojalá ésta se hubiera ido al fondo del mar. Ahora tendría que tirarla al *water* de la oficina, y por supuesto unos días después Laura se extrañaría: «Qué raro, no ha llegado carta de tu madre.» Nunca decía *tu mamá*, tal vez porque había perdido a la suya siendo niña. Entonces él contestaría: «De veras, es raro. Le voy a mandar unas líneas hoy mismo», y las mandaría, asombrándose del silencio de mamá. La vida seguiría igual, la oficina, el cine por las noches, Laura siempre tranquila, bondadosa, atenta a sus deseos. Al bajar del autobús en la rue de Rennes se preguntó bruscamente (no era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo) por qué no quería mostrarle a Laura la carta de mamá. No por ella, por lo que ella pudiera sentir, mientras portaba gran cosa lo que ella pudiera sentir, mientras lo disimulara. (¿No le importaba gran cosa lo que ella pudiera sentir, mientras lo disimulara?) No, no le importaba gran cosa. (¿No le importaba?) Pero la primera verdad, suponiendo que hubiera otra detrás, la verdad más inmediata, por decirlo así, era que le im-

ya se sabían por los telegramas de *Le Monde*, llegaban siempre tarde por su mano). Hasta podía pensarse que las cartas eran siempre la misma, escueta y mediocre, sin nada interesante. Lo mejor de mamá era que nunca se había abandonado a la tristeza que debía causarle la ausencia de su hijo y de su nuera, ni siquiera al dolor —tan a gritos, tan a lágrimas al principio— por la muerte de Nico. Nunca, en los dos años que llevaba ya en París, mamá había mencionado a Nico en sus cartas. Era como Laura, que tampoco lo nombraba. Ninguna de las dos lo nombraba, y hacía más de dos años que Nico había muerto. La repentina mención de su nombre a mitad de la carta era casi un escándalo. Ya el solo hecho de que el nombre de Nico apareciera de golpe en una frase, con la *N* larga y temblorosa, la *o* con una cola torcida; pero era peor, porque el nombre se situaba en una frase incomprensible y absurda, en algo que no podía ser otra cosa que un anuncio de senilidad. De golpe mamá perdía la noción del tiempo, se imaginaba que... El párrafo venía después de un breve acuse de recibo de una carta de Laura. Un punto apenas marcado con la débil tinta azul comprada en el almacén del barrio, y a quemarropa: «Esta mañana Nico preguntó por ustedes.» El resto seguía como siempre: la salud, la prima Matilde se había caído y tenía una clavícula sacada, los perros estaban bien. Pero Nico había preguntado por ellos.

En realidad hubiera sido fácil cambiar Nico por Víctor, que era el que sin duda había preguntado por ellos. El primo Víctor, tan atento siempre. Víctor tenía dos letras más que Nico, pero con una goma y habilidad se podían cambiar los nombres. Esta mañana Víctor preguntó por ustedes. Tan natural que Víctor pasara a visitar a mamá y le preguntara por los ausentes.

portaba la cara que pondría Laura, la actitud de Laura. Y le importaba por él, naturalmente, por el efecto que le haría la forma en que a Laura iba a importarle la carta de mamá. Sus ojos caerían en un momento dado sobre el nombre de Nico, y él sabía que el mentón de Laura empezaría a temblar ligeramente, y después Laura diría: «Pero qué raro... ¿qué le habrá pasado a tu madre?» Y él habría sabido todo el tiempo que Laura se contenía para no gritar, para no esconder entre las manos un rostro desfigurado ya por el llanto, por el dibujo del nombre de Nico temblándole en la boca.

En la agencia de publicidad donde trabajaba como diseñador, releyó la carta, una de las tantas cartas de mamá, sin nada de extraordinario fuera del párrafo donde se había equivocado de nombre. Pensó si no podría borrar la palabra, reemplazar Nico por Víctor, sencillamente reemplazar el error por la verdad, y volver con la carta a casa para que Laura la leyera. Las cartas de mamá interesaban siempre a Laura, aunque de una manera indefinible no le estuvieran destinadas. Mamá le escribía a él; agregaba al final, a veces a mitad de la carta, saludos muy cariñosos para Laura. No importaba, las leía con el mismo interés, vacilando ante alguna palabra ya retorcida por el reuma y la miopía. «Tomo Saridón, y el doctor me ha dado un poco de salicilato...» Las cartas se posaban dos o tres días sobre la mesa de dibujo; Luis hubiera querido tirarlas apenas las contestaba, pero Laura las releía, a las mujeres les gusta releer las cartas, mirarlas de un lado y de otro, parecen extraer un segundo sentido cada vez que vuelven a sacarlas y a mirarlas. Las cartas de mamá eran breves, con noticias domésticas, una que otra referencia al orden nacional (pero esas cosas

Cuando volvió a almorzar, traía intacta la carta en el bolsillo. Seguía dispuesto a no decirle nada a Laura, que lo esperaba con su sonrisa amistosa, el rostro que parecía haberse desdibujado un poco desde los tiempos de Buenos Aires, como si el aire gris de París le quitara el color y el relieve. Llevaban más de dos años en París, habían salido de Buenos Aires apenas dos meses después de la muerte de Nico, pero en realidad Luis se había considerado como ausente desde el día mismo de su casamiento con Laura. Una tarde, después de hablar con Nico que estaba ya enfermo, se había jurado escapar de la Argentina, del caserón de Flores, de mamá y los perros y su hermano (que ya estaba enfermo). En aquellos meses todo había girado en torno a él como las figuras de una danza: Nico, Laura, mamá, los perros, el jardín. Su juramento había sido el gesto brutal del que hace trizas una botella en la pista, interrumpe el baile con un chicotear de vidrios rotos. Todo había sido brutal en esos días: su casamiento, la partida sin remilgos ni consideraciones para con mamá, el olvido de todos los deberes sociales, de los amigos entre sorprendidos y desencantados. No le había importado nada, ni siquiera el asomo de protesta de Laura. Mamá se quedaba sola en el caserón, con los perros y los frascos de remedios, con la ropa de Nico colgada todavía en un ropero. Que se quedara, que todos se fueran al demonio. Mamá había parecido comprender, ya no lloraba a Nico y andaba como antes por la casa, con la fría y resuelta recuperación de los viejos frente a la muerte. Pero Luis no quería acordarse de lo que había sido la tarde de la despedida, las valijas, el taxi en la puerta, la casa ahí con toda la infancia, el jardín donde Nico y él habían jugado a la guerra, los dos perros indiferentes y estúpidos. Ahora era casi capaz de olvidarse de todo eso. Iba a la agencia, dibujaba afiches, volvía a comer, be-

bía la taza de café que Laura le alcanzaba sonriendo. Iban mucho al cine, mucho a los bosques, conocían cada vez mejor París. Habían tenido suerte, la vida era sorprendentemente fácil, el trabajo pasable, el departamento bonito, las películas excelentes. Entonces llegaba carta de mamá.

No las detestaba; si le hubieran faltado habría sentido caer sobre él la libertad como un peso insopportable. Las cartas de mamá le traían un tónico perdón (pero de nada había que perdonarlo), tendían el puente por donde era posible seguir pasando. Cada una lo tranquilizaba o lo inquietaba sobre la salud de mamá, le recordaba la economía familiar, la permanencia de un orden. Y a la vez odiaba ese orden y lo odiaba por Laura, porque Laura estaba en París, pero cada carta de mamá la definía como ajena, como cómplice de ese orden que él había repudiado una noche en el jardín, después de oír una vez más la tos apagada, casi humilde de Nico.

No, no le mostraría la carta. Era innoble sustituir un nombre por otro, era intolerable que Laura leyera la frase de mamá. Su grotesco error, su tonta torpeza de un instante —la veía luchando con una pluma vieja, con el papel que se ladeaba, con su vista insuficiente—, crecería en Laura como una semilla fácil. Mejor tirar la carta (la tiró esa tarde misma) y por la noche ir al cine con Laura, olvidarse lo antes posible de que Víctor había preguntado por ellos. Aunque fuera Víctor, el primo tan bien educado, olvidarse de que Víctor había preguntado por ellos.

Diabólico, agazapado, relamiéndose, Tom esperaba que Jerry cayera en la trampa. Jerry no cayó, y llovieron sobre Tom catástrofes incontables. Después Luis compró helados, los comieron mientras miraban

distraídamente los anuncios en colores. Cuando empezó la película, Laura se hundió un poco más en su butaca y retiró la mano del brazo de Luis. El la sentía otra vez lejos, quién sabe si lo que miraban juntos era ya la misma cosa para los dos, aunque más tarde comentaran la película en la calle o en la cama. Se preguntó (no era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo) si Nico y Laura habían estado así de distantes en los cines, cuando Nico la festejaba y salían juntos. Probablemente habían conocido todos los cines de Flores, toda la rambla estúpida de la calle Lavalle, el león, el atleta que golpea el gongo, los sustitutos en castellano por Carmen de Pinillos, los personajes de esta película son ficticios, y toda relación... Entonces, cuando Jerry había escapado de Tom y empezaba la hora de Bárbara Stanwyck o de Tyrone Power, la mano de Nico se acostaría despacio sobre el muslo de Laura (el pobre Nico, tan tímido, tan novio), y los dos se sentirían culpables de quién sabe qué. Bien le constaba a Luis que no habían sido culpables de nada definitivo; aunque no hubiera tenido la más deliciosa de las pruebas, el veloz desapego de Laura por Nico hubiera bastado para ver en ese noviazgo un mero simulacro urdido por el barrio, la vecindad, los círculos culturales y recreativos que son la sal de Flores. Había bastado el capricho de ir una noche a la misma sala de baile que frecuentaba Nico, el azar de una presentación fraternal. Tal vez por eso, por la familiaridad del comienzo, todo el resto había sido inespablemente duro y amargo. Pero no quería acordarse ahora, la comedia había terminado con la blanda derrota de Nico, su melancólico refugio en una muerte de tísico. Lo raro era que Laura no lo nombrara nunca, y que por eso tampoco él lo nombrara, que Nico no fuera ni siquiera el difunto, ni siquiera el cuñado muerto, el hijo de mamá. Al principio le había traído

un alivio después del turbio intercambio de reproches, del llanto y los gritos de mamá, de la estúpida intervención del tío Emilio y del primo Víctor (Víctor preguntó esta mañana por ustedes), el casamiento apresurado y sin más ceremonia que un taxi llamado por teléfono y tres minutos delante de un funcionario con caspa en las solapas. Refugiados en un hotel de Adrogué, lejos de mamá y de toda la parentela desencadenada, Luis había agradecido a Laura que jamás hiciera referencia al pobre fantoche que tan vagamente había pasado de novio a cuñado. Pero ahora, con un mar de por medio, con la muerte y dos años de por medio, Laura seguía sin nombrarlo, y él se plegaba a su silencio por cobardía, sabiendo que en el fondo ese silencio lo agravaba por lo que tenía de reproche, de arrepentimiento, de algo que empezaba a parecerse a la traición. Más de una vez había mencionado expresamente a Nico, pero comprendía que eso no contaba, que la respuesta de Laura tendía solamente a desviar la conversación. Un lento territorio prohibido se había ido formando poco a poco en su lenguaje, aislándolos de Nico, envolviendo su nombre y su recuerdo en un algodón manchado y pegajoso. Y del otro lado mamá hacía lo mismo, confabulada inexplicablemente en el silencio. Cada carta hablaba de los perros, de Matilde, de Víctor, del salicilato, del pago de la pensión. Luis había esperado que alguna vez mamá aludiera a su hijo para aliarse con ella frente a Laura, obligar cariñosamente a Laura a que aceptara la existencia póstuma de Nico. No porque fuera necesario, a quién le importaba nada de Nico vivo o muerto, pero la tolerancia de su recuerdo en el panteón del pasado hubiera sido la oscura, irrefutable prueba de que Laura lo había olvidado verdaderamente y para siempre. Llamado a la plena luz de su nombre el incubo se hubiera desvanecido, tan débil e inane como cuando pisaba la

tierra. Pero Laura seguía callando el nombre de Nico, y cada vez que lo callaba, en el momento preciso en que hubiera sido natural que lo dijera y exactamente lo callaba, Luis sentía otra vez la presencia de Nico en el jardín de Flores, escuchaba su tos discreta preparando el más perfecto regalo de bodas imaginable, su muerte en plena luna de miel de la que había sido su novia, del que había sido su hermano.

Una semana más tarde Laura se sorprendió de que no hubiera llegado carta de mamá. Barajaron las hipótesis usuales, y Luis escribió esa misma tarde. La respuesta no lo inquietaba demasiado, pero hubiera querido (lo sentía al bajar la escalera por las mañanas) que la portera le diese a él la carta en vez de sobirla al tercer piso. Una quincena más tarde reconoció el sobre familiar, el rostro del almirante Brown y una vista de las cataratas del Iguazú. Guardó el sobre antes de salir a la calle y contestar al saludo de Laura asomada a la ventana. Le pareció ridículo tener que doblar la esquina antes de abrir la carta. El Bobby se había escapado a la calle y unos días después había empezado a rascarse, contagio de algún perro sarnoso. Mamá iba a consultar a un veterinario amigo del tío Emilio, porque no era cosa de que el Bobby le pegara la peste al Negro. El tío Emilio era de parecer que los bañara con acarolina, pero ella ya no estaba para esos trotes y sería mejor que el veterinario recetara algún polvo insecticida o algo para mezclar con la comida. La señora de al lado tenía un gato sarnoso, vaya a saber si los gatos no eran capaces de contagiar a los perros, aunque fuera a través del alambrado. Pero que les iba a interesar a ellos esas charlas de vieja, aunque Luis siempre había sido muy cariñoso con los perros y de chico hasta dormía con uno a los pies de

la cama, al revés de Nico que no le gustaban mucho. La señora de al lado aconsejaba espolvorearlos con dedeté por si no era sarna, los perros pescan toda clase de pestes cuando andan por la calle; en la esquina de Bacacay paraba un circo con animales raros, a lo mejor había microbios en el aire, esas cosas. Mamá no ganaba para sustos, entre el chico de la modista que se había quemado el brazo con leche hirviendo y el Bobby sarnoso.

Después había como una estrellita azul (la pluma cucharita que se enganchaba en el papel, la exclamación de fastidio de mamá) y entonces unas reflexiones melancólicas sobre lo sola que se quedaría si también Nico se iba a Europa como parecía, pero ése era el destino de los viejos, los hijos son golondrinas que se van un día, hay que tener resignación mientras el cuerpo vaya tirando. La señora de al lado...

Alguien empujó a Luis, le soltó una rápida declaración de derechos y obligaciones con acento marcellés. Vagamente comprendió que estaba estorbando el paso de la gente que entraba por el angosto corredor del *métro*. El resto del día fue igualmente vago, telefoneó a Laura para decirle que no iría a almorzar, pasó dos horas en un banco de plaza relejendo la carta de mamá, preguntándose qué debería hacer frente a la insania. Hablar con Laura, antes de nada. Por qué (no era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo) seguir ocultándole a Laura lo que pasaba. Ya no podía fingir que esta carta se había perdido como la otra, ya no podía creer a medias que mamá se había equivocado y escrito Nico por Víctor, y que era tan penoso que se estuviera poniendo chocha. Resueltamente esas cartas eran Laura, eran lo que iba a ocurrir con Laura. Ni siquiera eso: lo que ya había ocurrido desde el día de su casamiento, la luna de miel en Adrogué, las noches en que se habían querido desesperada-

mente en el barco que los traía a Francia. Todo era Laura, todo iba a ser Laura ahora que Nico quería venir a Europa en el delirio de mamá. Cómplices como nunca, mamá le estaba hablando a Laura de Nico, le estaba anunciando que Nico iba a venir a Europa, y lo decía así, Europa a secas, sabiendo tan bien que Laura comprendería que Nico iba a desembarcar en Francia, en París, en una casa donde se fingía exquisitamente haberlo olvidado, pobrecito.

Hizo dos cosas: escribió al tío Emilio señalándole los síntomas que lo inquietaban y pidiéndole que visitara inmediatamente a mamá para cerciorarse y tomar las medidas del caso. Bebió un coñac tras otro y anduvo a pie hacia su casa para pensar en el camino lo que debía decirle a Laura, porque al fin y al cabo tenía que hablar con Laura y ponerla al corriente. De calle en calle fue sintiendo cómo le costaba situarse en el presente, en lo que tendría que suceder media hora más tarde. La carta de mamá lo metía, lo ahogaba en la realidad de esos dos años de vida en París, la rientira de una paz traficada, de una felicidad de puertas para afuera, sostenida por diversiones y espectáculos, de un pacto involuntario de silencio en que los dos se desunían poco a poco como en todos los pactos negativos. Sí, mamá, sí, pobre Bobby sarnoso, mamá. Pobre Bobby, pobre Luis, cuánta sarna, mamá. Un baile del club de Flores, mamá, fui porque él insistía, me imagino que quería darse corte con su conquista. Pobre Nico, mamá, con esa tos seca en que nadie creía todavía, con ese traje cruzado a rayas, esa peinada a la brillantina, esas corbatas de rayón tan cajetillas. Uno charla un rato, simpatiza, cómo no va a bailar esa pieza con la novia del hermano, oh, novia es mucho decir, Luis, supongo que puedo llamarlo Luis, verdad. Pero sí, me extraña que Nico no la haya llevado a casa todavía, usted le va a caer tan bien a

mamá. Este Nico es más torpe, a que ni siquiera habló con su papá. Tímido, sí, siempre fue igual. Como yo. ¿De qué se ríe, no me cree? Pero si yo no soy lo que parezco... ¿Verdad que hace calor? De veras, usted tiene que venir a casa, mamá va a estar encantada. Vivimos los tres solos, con los perros. Che Nico, pero es una vergüenza, te tenías esto escondido, malandra. Entre nosotros somos así, Laura, nos decimos cada cosa. Con tu permiso, yo bailaré este tango con la señorita.

Tan poca cosa, tan fácil, tan verdaderamente brillantina y corbata rayón. Ella había roto con Nico por error, por ceguera, porque el hermano rana había sido capaz de ganar de arrebatado y darle vuelta la cabeza. Nico no juega al tenis, qué va a jugar, usted no lo saca del ajedrez y la filatelia, hágame el favor. Callado, tan poca cosa el pobrecito, Nico se había ido quedando atrás, perdido en un rincón del patio, consolándose con el jarabe pectoral y el mate, amargo. Cuando cayó en cama y le ordenaron reposo coincidió justamente con un baile en Gimnasia y Esgrima de Villa del Parque. Uno no se va a perder esas cosas, máxime cuando va a tocar Edgardo Donato y la cosa promete. A mamá le parecía tan bien que él sacara a pasear a Laura, le había caído como una hija apenas la llevaron una tarde a la casa. Vos fijáte, mamá, el pibe está débil y capaz que le hace impresión si uno le cuenta. Los enfermos como él se imaginan cada cosa, de fija que va a creer que estoy afilando con Laura. Mejor que no sepa que vamos a Gimnasia. Pero yo no le dije eso a mamá, nadie de casa se enteró nunca que andábamos juntos. Hasta que se mejorara el enfermito, claro. Y así el tiempo, los bailes, dos o tres bailes, las radiografías de Nico, después el auto del petiso Ramos, la noche de la farra en casa de la Beba, las copas, el paseo en auto hasta el puente del arroyo,

una luna, esa luna como una ventana de hotel allá arriba, y Laura en el auto negándose, un poco bebida, las manos hábiles, los besos, los gritos ahogados, la manta de vicuña, la vuelta en silencio, la sonrisa de perdón.

La sonrisa era casi la misma cuando Laura le abrió la puerta. Había carne al horno, ensalada, un flan. A las diez vinieron unos vecinos que eran sus compañeros de canasta. Muy tarde, mientras se preparaban para acostarse, Luis sacó la carta y la puso sobre la mesa de luz.

—No te hablé antes porque no quería afligirte. Me parece que mamá...

Acostado, dándole la espalda, esperó. Laura guardó la carta en el sobre, apagó el velador. La sintió contra él, no exactamente contra pero la oía respirar cerca de su oreja.

—¿Vos te das cuenta? —dijo Luis, cuidando su voz.

—Sí. ¿No creés que se habrá equivocado de nombre?

Tenía que ser. Peón cuatro rey, peón cuatro rey. Perfecto.

—A lo mejor quiso poner Víctor —dijo, claudándose lentamente las uñas en la palma de la mano.

—Ah, claro. Podría ser —dijo Laura. Caballo rey tres alfil.

Empezaron a fingir que dormían.

A Laura le había parecido bien que el tío Emilio fuera el único en enterarse, y los días pasaron sin que volvieran a hablar de eso. Cada vez que volvía a casa, Luis esperaba una frase o un gesto insólitos en Laura, un claro en esa guardia perfecta de calma y de silencio. Iban al cine como siempre, hacían el amor

como siempre. Para Luis ya no había en Laura otro misterio que el de su resignada adhesión a esa vida en la que nada había llegado a ser lo que pudieron esperar dos años atrás. Ahora la conocía bien, a la hora de las confrontaciones definitivas tenía que admitir que Laura era como había sido Nico, de las que se quedan atrás y sólo obran por inercia, aunque empleara a veces una voluntad casi terrible en no hacer nada, en no vivir de veras para nada. Se hubiera entendido mucho mejor con Nico que con él, y los dos lo venían sabiendo desde el día de su casamiento, desde las primeras tomas de posición que siguen a la blanda aquiescencia de la luna de miel y el deseo. Ahora Laura volvía a tener la pesadilla. Soñaba mucho, pero la pesadilla era distinta, Luis la reconocía entre muchos otros movimientos de su cuerpo, palabras confusas o breves gritos de animal que se ahoga. Había empezado a bordo, cuando todavía hablaban de Nico porque Nico acababa de morir y ellos se habían embarcado unas pocas semanas después. Una noche, después de acordarse de Nico y cuando ya se insinuaba el tácito silencio que se instalaría luego entre ellos, Laura había tenido la pesadilla. Se repetía de tiempo en tiempo y era siempre lo mismo, Laura lo despertaba con un gemido ronco, una sacudida convulsiva de las piernas, y de golpe un grito que era una negativa total, un rechazo con las dos manos y todo el cuerpo y toda la voz de algo horrible que le caía desde el sueño como un enorme pedazo de materia pegajosa. Él la sacudía, la calmaba, le traía agua que bebía sollozando, acostada aún a medias por el otro lado de su vida. Decía no recordar nada, era algo horrible pero no se podía explicar, y acababa por dormirse llevándose su secreto, porque Luis sabía que ella sabía, que acababa de enfrentarse con aquel que entraba en su sueño, vaya a saber bajo qué horrenda máscara, y cuyas rodillas

abrazaría Laura en un vértigo de espanto, quizá de amor inútil. Era siempre lo mismo, le alcanzaba un vaso de agua, esperando en silencio a que ella volviera a apoyar la cabeza en la almohada. Quizá un día el espanto fuera más fuerte que el orgullo, si eso era orgullo. Quizá entonces él podría luchar desde su lado. Quizá no todo estaba perdido, quizá la nueva vida llegara a ser realmente otra cosa que ese simulacro de sonrisas y de cine francés.

Frente a la mesa de dibujo, rodeado de gentes ajenas, Luis recobraba el sentido de la simetría y el método que le gustaba aplicar a la vida. Puesto que Laura no tocaba el tema, esperando con aparente indiferencia la contestación del tío Emilio, a él le correspondía entenderse con mamá. Contestó su carta limitándose a las menudas noticias de las últimas semanas, y dejó para la postdata una frase rectificatoria: «De modo que Víctor habla de venir a Europa. A todo el mundo le da por viajar, debe ser la propaganda de las agencias de turismo. Decíle que escriba, le podemos mandar todos los datos que necesite. Decíle también que desde ahora cuenta con nuestra casa.»

El tío Emilio contestó casi a vuelta de correo, secamente como correspondía a un pariente tan cercano y tan resentido por lo que en el velorio de Nico había calificado de incalificable. Sin haberse disgustado de frente con Luis, había demostrado sus sentimientos con la sutileza habitual en casos parecidos, absteniéndose de ir a despedirlo al barco, olvidando dos años seguidos la fecha de su cumpleaños. Ahora se limitaba a cumplir con su deber de hermano político de mamá, y enviaba escuetamente los resultados. Mamá estaba muy bien, pero casi no hablaba, cosa comprensible teniendo en cuenta los muchos disgustos de los

últimos tiempos. Se notaba que estaba muy sola en la casa de Flores, lo cual era lógico puesto que ninguna madre que ha vivido toda la vida con sus dos hijos puede sentirse a gusto en una enorme casa llena de recuerdos. En cuanto a las frases en cuestión, el tío Emilio había procedido con el tacto que se requería en vista de lo delicado del asunto, pero lamentaba decirles que no había sacado gran cosa en limpio, porque mamá no estaba en vena de conversación y hasta lo había recibido en la sala, cosa que nunca hacía con su hermano político. A una insinuación de orden terapéutico, había contestado que aparte del reumatismo se sentía perfectamente bien, aunque en esos días la fatigaba tener que planchar tantas camisas. El tío Emilio se había interesado por saber de qué camisas se trataba, pero ella se había limitado a una inclinación de cabeza y un ofrecimiento de jerez y galletitas Bagley.

Mamá no les dio demasiado tiempo para discutir la carta del tío Emilio y su ineficacia manifiesta. Cuatro días después llegó un sobre certificado, aunque mamá sabía de sobra que no hay necesidad de certificar las cartas aéreas a París. Laura telefonó a Luis y le pidió que volviera lo antes posible. Media hora más tarde la encontró respirando pesadamente, perdida en la contemplación de unas flores amarillas sobre la mesa. La carta estaba en la repisa de la chimenea, y Luis volvió a dejarla ahí después de la lectura. Fue a sentarse junto a Laura, esperó. Ella se encogió de hombros.

—Se ha vuelto loca —dijo.

Luis encendió un cigarrillo. El humo le hizo llorar los ojos. Comprendió que la partida continuaba, que a él le tocaba mover. Pero esa partida la estaban jugando tres jugadores, quizá cuatro. Ahora tenía la seguridad de que también mamá estaba al borde del tablero. Poco a poco resbaló en el sillón, y dejó que

su cara se pusiera la inútil máscara de las manos juntas. Oía llorar a Laura, abajo corrían a gritos los chicos de la portera.

La noche trae consejo, etcétera. Les trajo un sueño pesado y sordo, después que los cuerpos se encontraron en una monótona batalla que en el fondo no habían deseado. Una vez más se cerraba el tático acuerdo: por la mañana hablarían del tiempo, del crimen de Saint-Cloud, de James Dean. La carta seguía sobre la repisa y mientras bebían té no pudieron dejar de verla, pero Luis sabía que al volver del trabajo ya no la encontraría. Laura borraba las huellas con su fría, eficaz diligencia. Un día, otro día, otro día más. Una noche se rieron mucho con los cuentos de los vecinos, con una audición de Fernandel. Se habló de ir a ver una pieza de teatro, de pasar un fin de semana en Fontainebleau.

Sobre la mesa de dibujo se acurrulaban los datos innecesarios, todo coincidía con la carta de mamá. El barco llegaba efectivamente al Havre el viernes 17 por la mañana, y el tren especial entraba en Saint-Lazare a las 11,45. El jueves vieron la pieza de teatro y se divertieron mucho. Dos noches antes Laura había tenido otra pesadilla, pero él no se molestó en traerle agua y la dejó que se tranquilizara sola, dándole la espalda. Después Laura durmió en paz, de día andaba ocupada cortando y cosiendo un vestido de verano. Hablaron de comprar una máquina de coser eléctrica cuando terminaran de pagar la heladera. Luis encontró la carta de mamá en el cajón de la mesa de luz, y la llevó a la oficina. Telefonó a la compañía naviera, aunque estaba seguro de que mamá daba las fechas exactas. Era su única seguridad, porque todo el resto no se podía siquiera pensar. Y ese imbécil del tío

Emilio. Lo mejor sería escribir a Matilde, por más que estuviesen distanciados Matilde comprendería la urgencia de intervenir, de proteger a mamá. Pero ¿realmente (no era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo) había que proteger a mamá, precisamente a mamá? Por un momento pensó en pedir larga distancia y hablar con ella. Se acordó del jerez y las galletitas Bagley, se encogió de hombros. Tampoco había tiempo de escribir a Matilde, aunque en realidad había tiempo, pero quizá fuese preferible esperar al viernes 17 antes de... El coñac ya no lo ayudaba ni siquiera a no pensar, o por lo menos a pensar sin tener miedo. Cada vez recordaba con más claridad la cara de mamá en las últimas semanas de Buenos Aires, después del entierro de Nico. Lo que él había entendido como dolor, se le mostraba ahora como otra cosa, algo en donde había una rencorosa desconfianza, una expresión de animal que siente que van a abandonarlo en un terreno baldío lejos de la casa, para deshacerse de él. Ahora empezaba a ver de veras la cara de mamá. Recién ahora la veía de veras en aquellos días en que toda la familia se había turnado para visitarla, darle el pésame por Nico, acompañarla de tarde, y también Laura y él venían de Adrogué para acompañarla, para estar con mamá. Se quedaban apenas un rato porque después aparecía el tío Emilio, o Víctor, o Matilde, y todos eran una misma fría repulsa, la familia indignada por lo sucedido, por Adrogué, porque eran felices mientras Nico, pobrecito, mientras Nico. Jamás sospecharían hasta qué punto habían colaborado para embarcarlos en el primer buque a mano; como si se hubieran asociado para pagarles los pasajes, llevarlos cariñosamente a bordo con regalos y pañuelos.

Claro que su deber de hijo lo obligaba a escribir en seguida a Matilde. Todavía era capaz de pensar cosas así antes del cuarto coñac. Al quinto las pen-

saba de nuevo y se reía (cruzaba París a pie para estar más solo y despejarse la cabeza), se reía de su deber de hijo, como si los hijos tuvieran deberes, como si los deberes fueran los de cuarto grado, los sagrados deberes para la sagrada señorita del inmundo cuarto grado. Porque su deber de hijo no era escribir a Matilde. ¿Para qué fingir (no era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo) que mamá estaba loca? Lo único que se podía hacer era no hacer nada, dejar que pasaran los días, salvo el viernes. Cuando se despidió como siempre de Laura diciéndole que no vendría a almorzar porque tenía que ocuparse de unos afiches urgentes, estaba tan seguro del resto que hubiera podido agregar: «Si querés vamos juntos.» Se refugió en el café de la estación, menos por disimulo que para tener la pobre ventaja de ver sin ser visto. A las once y treinta y cinco descubrió a Laura por su falda azul, la siguió a distancia, la vio mirar el tablero, consultar a un empleado, comprar un boleto de plataforma, entrar en el andén donde ya se juntaba la gente con el aire de los que esperan. Detrás de una zorra cargada de cajones de fruta miraba a Laura que parecía dudar entre quedarse cerca de la salida del andén o internarse por él. La miraba sin sorpresa, como a un insecto cuyo comportamiento podía ser interesante. El tren llegó casi en seguida y Laura se mezcló con la gente que se acercaba a las ventanillas de los coches buscando cada uno lo suyo, entre gritos y manos que sobresalían como si dentro del tren se estuvieran ahogando. Bordeó la zorra y entró al andén donde estaba vería salir a los pasajeros, vería pasar otra vez a Laura, su rostro lleno de alivio porque el rostro de Laura, ¿no estaría lleno de alivio? (No era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo.) Y después, dándose el lujo de ser el último una vez que

pasaran los últimos viajeros y los últimos changadores, entonces saldría a su vez, bajaría a la plaza llena de sol para ir a beber coñac al café de la esquina. Y esa misma tarde escribiría a mamá sin la menor referencia al ridículo episodio (pero no era ridículo) y después tendría valor y hablaría con Laura (pero no tendría valor y no hablaría con Laura). De todas maneras coñac, eso sin la menor duda, y que todo se fuera al demonio. Verlos pasar así en racimos, abrazándose con gritos y lágrimas, las parentelas desatadas, un erotismo barato como un carroussel de feria barriendo el andén, entre valijas y paquetes y por fin, por fin, cuánto tiempo sin vernos, qué quemada estás, Ivette, pero sí, hubo un sol estupendo, hija. Puesto a buscar semejanzas, por gusto de aliarse a la imbecilidad, dos de los hombres que pasaban cerca debían ser argentinos por el corte de pelo, los sacos, el aire de suficiencia disimulando el azoramiento de entrar en París. Uno sobre todo se parecía a Nico, puesto a buscar semejanzas. El otro no, y en realidad éste tampoco apenas se le miraba el cuello mucho más grueso y la cintura más ancha. Pero puesto a buscar semejanzas por puro gusto, ese otro que ya había pasado y avanzaba hacia el portillo de salida, con una sola valija en la mano izquierda, Nico era zurdo como él, tenía esa espalda un poco cargada, ese corte de hombros. Y Laura debía haber pensado lo mismo porque venía detrás mirándolo, y en la cara una expresión que él conocía bien, la cara de Laura cuando despertaba de la pesadilla y se incorporaba en la cama mirando fijamente el aire, mirando, ahora lo sabía, a aquél que se alejaba dándole la espalda, consumada la innominable venganza que la hacía gritar y debatirse en sueños.

Puestos a buscar semejanzas, naturalmente el hombre era un desconocido, lo vieron de frente cuando puso la valija en el suelo para buscar el billete y en-

tregarlo al del portillo. Laura salió la primera de la estación, la dejó que tomara distancia y se perdiera en la plataforma del autobús. Entró en el café de la esquina y se tiró en una banqueta. Más tarde no se acordó si había pedido algo de beber, si eso que le quemaba la boca era el regusto del coñac barato. Trabajó toda la tarde en los afiches, sin tomarse descanso. A ratos pensaba que tendría que escribir a mamá, pero lo fue dejando pasar hasta la hora de salida. Cruzó París a pie, al llegar a casa encontró a la portera en el zaguán y charló un rato con ella. Hubiera querido darse hablando con la portera o los vecinos, pero todos iban entrando en los departamentos y se acercaba la hora de cenar. Subió despacio (en realidad siempre subía despacio para no fatigarse los pulmones y no toser) y al llegar al tercero se apoyó en la puerta antes de tocar el timbre, para descansar un momento en la actitud del que escucha lo que pasa en el interior de una casa. Después llamó con los dos toques cortos de siempre.

—Ah, sos vos —dijo Laura, ofreciéndole una mejilla fría—. Ya empezaba a preguntarme si habrías tenido que quedarte más tarde. La carne debe estar recocida.

No estaba recocida, pero en cambio no tenía gusto a nada. Si en ese momento hubiera sido capaz de preguntarle a Laura por qué había ido a la estación, tal vez el café hubiese recobrado el sabor, o el cigarrillo. Pero Laura no se había movido de casa en todo el día, lo dijo como si necesitara mentir o esperara que él hiciera un comentario burlesco sobre la fecha, las manías lamentables de mamá. Revolviendo el café, de codos sobre el mantel, dejó pasar una vez más el momento. La mentira de Laura ya no importaba, una más entre tantos besos ajenos, tantos silencios donde todo era Nico, donde no había nada en ella o en él

que no fuera Nico. ¿Por qué (no era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo) no poner un tercer cubierto en la mesa? ¿Por qué no irse, por qué no cerrar el puño y estrellarlo en esa cara triste y sufrida que el humo del cigarrillo deformaba, hacía ir y venir como entre dos aguas, parecía llenar poco a poco de odio como si fuera la cara misma de mamá? Quizá estaba en la otra habitación, o quizá esperaba apoyado en la puerta como había esperado él, o se había instalado ya donde siempre había sido el amo, en el territorio blanco y tibio de las sábanas al que tantas veces había acudido en los sueños de Laura. Allí esperaría, tendido de espaldas, fumando también él su cigarrillo, tosiendo un poco, riéndose con una cara de payaso como la cara de los últimos días, cuando no le quedaba ni una gota de sangre sana en las venas.

Pasó al otro cuarto, fue a la mesa de trabajo, encendió la lámpara. No necesitaba releer la carta de mamá para contestarla como debía. Empezó a escribir, querida mamá. Escribió: querida mamá. Tiró el papel, escribió: mamá. Sentía la casa como un puño que se fuera apretando. Todo era más estrecho, más sofocante. El departamento había sido suficiente para dos, estaba pensado exactamente para dos. Cuando levantó los ojos (acababa de escribir: mamá), Laura estaba en la puerta, mirándolo. Luis dejó la pluma.

—¿A vos no te parece que está mucho más flaco? —dijo.

Laura hizo un gesto. Un brillo paralelo le bajaba por las mejillas.

—Un poco —dijo—. Uno va cambiando...

Las babas del diablo

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un *böck* por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Cöntax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella —la mujer rubia— y las nubes. Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Rémington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quiéatas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven. Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con

un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo).

De repente me pregunto por qué tengo que contar esto, pero si uno empezara a preguntarse por qué hace todo lo que hace, si uno se preguntara solamente por qué acepta una invitación a cenar (ahora pasa una paloma, y me parece que un gorrión) o por qué cuando alguien nos ha contado un buen cuento, en seguida empieza como una cosquilla en el estómago y no se está tranquilo hasta entrar en la oficina de al lado y contar a su vez el cuento; recién entonces uno está bien, está contento y puede volverse a su trabajo. Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que lo mejor es dejarse de pudores y contar, por que al fin y al cabo nadie se avergüenza de respirar o de ponerse los zapatos; son cosas que se hacen, y cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa, contar a los muchachos de la oficina o al médico. Ay, doctor, cada vez que respiro... Siempre contarle, siempre quitarse esa cosquilla molesta del estómago.

Y ya que vamos a contarle pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol insospechado para noviembre en París, con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos (porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo). Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarle, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser

difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere.

Vamos a contarle despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo. Si me substituyen, si ya no sé qué decir, si se acaban las nubes y empieza alguna otra cosa (porque no puede ser que esto sea estar viendo continuamente nubes que pasan, y a veces una paloma), si algo de todo eso... Y después del «sí», ¿qué voy a poner, cómo voy a clausurar correctamente la oración? Pero si empiezo a hacer preguntas no contaré nada; mejor contar, quizará contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea.

Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo 7 de noviembre del año en curso (ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados). Llevaba tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesor en la Universidad de Santiago. Es raro que haya viento en París, y mucho menos un viento que en las esquinas se arremolinaba y subía castigando las viejas persianas de madera tras de las cuales sorprendidas señoras comentaban de diversas maneras la inestabilidad del tiempo en estos últimos años. Pero el sol estaba también ahí, cabalgando el viento y amigo de los gatos, por lo cual nada me impediría dar una vuelta por los muelles del Sena y sacar unas fotos de la Conserjería y la Sainte-Chapelle. Eran ape-

nas las diez, y calculé que hacía las once tendría buena luz, la mejor posible en otoño; para perder tiempo derivé hasta la isla Saint-Louis y me puse a andar por el Quai d'Anjou, miré un rato el hotel de Lauzun, me recité unos fragmentos de Apollinaire que siempre me vienen a la cabeza cuando paño delante del hotel de Lauzun (y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado), y cuando de golpe cesó el viento y el sol se puso por lo menos dos veces más grande (quiero decir más tibio, pero en realidad es lo mismo), me senté en el parapeto y me sentí terriblemente feliz en la mañana del domingo.

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquier repórter, y atrapar la estúpida silueta del personaje que sale del número 10 de Downing Street, pero de todas maneras cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche. Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa (ahora pasa una gran nube casi negra), pero no confiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Cántax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/250. Ahora mismo (qué palabra, *abora*, qué estúpida mentira) podía quedarme sentado en el pretil sobre el río, mirando pasar las pinazas negras y rojas, sin que se me ocurriera pensar fotográficamente las escenas, nada más que dejándome

ir en el dejarse ir de las cosas, corriendo inmóvil con el tiempo. Y ya no soplaba viento.

Después seguí por el Quai de Bourbon hasta llegar a la punta de la isla, donde la íntima placita (íntima por pequeña y no por recatada, pues da todo el pecho al río y al cielo) me gusta y me regusta. No había más que una pareja y, claro, palomas; quizá alguna de las que ahora pasan por lo que estoy viendo. De un salto me instalé en el parapeto y me dejé envolver y atar por el sol, dándole la cara, las orejas, las dos manos (guardé los guantes en el bolsillo). No tenía ganas de sacar fotos, y encendí un cigarrillo por hacer algo; creo que en el momento en que acercaba el fósforo al tabaco vi por primera vez al muchachito.

Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre, de que era una pareja en el sentido que damos siempre a las parejas cuando las vemos apoyadas en los parapetos o abrazadas en los bancos de las plazas. Como no tenía nada que hacer me sobraba tiempo para preguntarme por qué el muchachito estaba tan nervioso, tan como un potrillo o una liebre, metiendo las manos en los bolsillos, sacando en seguida una y después la otra, pasándose los dedos por el pelo, cambiando de postura, y sobre todo por qué tenía miedo, pues eso se lo adivinaba en cada gesto, un miedo sofocado por la vergüenza, un impulso de echarse atrás que se advertía como si su cuerpo estuviera al borde de la huida, contentándose en un último y lastimoso decoro.

Tan claro era todo eso, ahí a cinco metros —y estábamos solos contra el parapeto, en la punta de la isla—, que al principio el miedo del chico no me dejó ver bien a la mujer rubia. Ahora, pensándolo, la veo mucho mejor en ese primer momento en que le leí la

cara (de golpe había girado como una veleta de cobre, y los ojos, los ojos estaban ahí), cuando comprendí vagamente lo que podía estar ocurriéndole al chico y me dije que valía la pena quedarse y mirar (el viento se llevaba las palabras, los apenas murmullos). Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler, o (pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto). De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil.

Del chico recuerdo la imagen antes que el verdadero cuerpo (esto se entenderá después), mientras que ahora estoy seguro que de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen. Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. Todo el viento de esa mañana (ahora sobla apenas, y no hacía frío) le había pasado por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría —dos palabras injustas— y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. No describo nada, trato más bien de entender. Y he dicho dos ráfagas de fango verde.

Seamos justos, el chico estaba bastante bien vestido y llevaba unos guantes amarillos que yo hubiera jurado que eran de su hermano mayor, estudiante de derecho o ciencias sociales; era gracioso ver los dedos de los guantes saliendo del bolsillo de la chaqueta. Largo rato no le vi la cara, apenas un perfil nada tonto —pájaro azorado, ángel de Fra Filippo,

arroz con leche— y una espalda de adolescente que quiere hacer judo y que se ha peleado un par de veces por una idea o una hermana. Al filo de los catorce, quizá de los quince, se lo adivinaba vestido y alimentado por sus padres, pero sin un centavo en el bolsillo, teniendo que deliberar con los camaradas antes de decidirse por un café, un coniac, un atado de cigarrillos. Andaría por las calles pensando en las condiscípulas, en lo bueno que sería ir al cine y ver la última película, o comprar novelas o corbatas o botellas de licor con etiquetas verdes y blancas. En su casa (su casa sería respetable, sería almuerzo a las doce y paisajes románticos en las paredes, con un oscuro recibimiento y un paragüero de caoba al lado de la puerta) llovería despacio el tiempo de estudiar, de ser la esperanza de mamá, de parecerse a papá, de escribir a la tía de Avignon. Por eso tanta calle, todo el río para él (pero sin un centavo) y la ciudad misteriosa de los quince años, con sus signos en las puertas, sus gatos estremeceadores, el cartucho de papas fritas a treinta francos, la revista pornográfica doblada en cuatros, la soledad como un vacío en los bolsillos, los encuentros felices, el fervor por tanta cosa incomprendida pero iluminada por un amor total, por la disponibilidad parecida al viento y a las calles.

Esta biografía era la del chico y la de cualquier chico, pero a éste lo veía ahora aislado, vuelto único por la presencia de la mujer rubia que seguía hablándole. (Me cansa insistir, pero acaban de pasar dos largas nubes desfleecadas. Pienso que aquella mañana no miré ni una sola vez el cielo, porque tan pronto presentí lo que pasaba con el chico y la mujer no pude más que mirarlos y esperar, mirarlos y...) Resumiendo, el chico estaba inquieto y se podía adivinar sin mucho trabajo lo que acababa de ocurrir pocos minutos antes, a lo sumo media hora. El chico

había llegado hasta la punta de la isla, vio a la mujer y la encontró admirable. La mujer esperaba eso porque estaba ahí para esperar eso, o quizá el chico llegó antes y ella lo vio desde un balcón o desde un auto, y salió a su encuentro, provocando el diálogo con cualquier cosa, segura desde el comienzo de que él iba a tenerle miedo y a querer escaparse, y que naturalmente se quedaría, engallado y hosco, fingiendo la vertería y el placer de la aventura. El resto era fácil porque estaba ocurriendo a cinco metros de mí y cualquiera hubiese podido medir las etapas del juego, la esgrima irrisoria; su mayor encanto no era su presente, sino la previsión del desenlace. El muchacho acabaría por pretextar una cita, una obligación cualquiera, y se alejaría tropezando y confundido, queriendo caminar con desenvoltura, desnudo bajo la mirada burlesca que lo seguiría hasta el final. O bien se quedaría, fascinado o simplemente incapaz de tomar la iniciativa, y la mujer empezaría a acariciarle la cara, a despeñarlo, hablándole ya sin voz, y de pronto lo tomaría del brazo para llevarse, a menos que él, con una desazón que quizá empezara a teñir el deseo, el riesgo de la aventura, se animase a pasarle el brazo por la cintura y a besarla. Todo esto podía ocurrir, pero aún no ocurría, y perversamente Michel esperaba, sentado en el pretel, aprontando casi sin darse cuenta la cámara para sacar una foto pintoresca en un rincón de la isla con una pareja nada común hablando y mirándose.

Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad. Me hubiera gustado saber qué pensaba el hombre del sombrero gris sentado al volante del auto detenido en el muelle que lleva a la pasarela, y que leía el día-

rio o dormía. Acababa de descubrirlo, porque la gente dentro de un auto detenido casi desaparece, se pierde en esa mísera jaula privada de la belleza que le dan el movimiento y el peligro. Y sin embargo el auto había estado ahí todo el tiempo, formando parte (o deformando esa parte) de la isla. Un auto: como decir un farol de alumbrado, un banco de plaza. Nunca el viento, la luz del sol, esas materias siempre nuevas para la piel y los ojos, y también el chico y la mujer, únicos, puestos ahí para alterar la isla, para mostrármela de otra manera. En fin, bien podía suceder que también el hombre del diario estuviera atento a lo que pasaba y sintiera como yo ese regusto maligno de toda expectativa. Ahora la mujer había girado suavemente hasta poner al muchachito entre ella y el parapeto, los veía casi de perfil y él era más alto, pero no mucho más alto, y sin embargo ella lo sobrava, parecía como 'cernida' sobre él (su risa, de repente, un látigo de plumas), aplastándolo con sólo estar ahí, sonreír, pasear una mano por el aire. ¿Por qué esperar más? Con un diafragma deciséis, con un encuadre donde no entrara el horrible auto negro, pero sí ese árbol, necesario para quebrar un espacio demasiado gris...

Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al secionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial. No tuve que esperar mucho. La mujer avanzaba en su tarea de maniatar suavemente al chico, de quitarle fibra a fibra sus últimos restos de libertad, en una lentísima tortura deliciosa. Imaginé los finales posibles (ahora asoma una pequeña nube espumosa, casi sola en el cielo), preví la llegada a la casa (un piso bajo probablemente, que ella saturaría de al-

mohadones y de gatos) y sospeché el azoramiento del chico y su decisión desesperada de disimularlo y dejarse llevar fingiendo que nada le era nuevo. Cerrando los ojos, si es que los cerré, puse en orden la escena, los besos burlones, la mujer rechazando con dulzura las manos que pretenderían desnudarla como en las novelas, en una cama que tendría un edredón lila, y obligándolo en cambio a dejarse quitar la ropa, verdaderamente madre e hijo bajo una luz amarilla de opalinas, y todo acabaría como siempre, quizá, pero quizá todo fuera de otro modo, y la iniciación del adolescente no pasara, no la dejaran pasar, de un largo proemio donde las torpezas, las caricias exasperantes, la carrera de las manos se resolviera quién sabe en qué, en un placer por separado y solitario, en una petulantante negativa mezclada con el arte de fatigar y concertar tanta inocencia lastimada. Podía ser así, podía muy bien ser así; aquella mujer no buscaba un amante en el chico, y a la vez se lo adueñaba para un fin imposible de entender si no lo imaginaba como un juego cruel, deseo de desear sin satisfacción, de excitarse para algún otro, alguien que de ninguna manera podía ser ese chico.

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes. Pero esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad. Antes de que se fuera, y ahora que llenaría mi recuerdo durante muchos días, porque soy propenso a la rumia, decidí no perder un momento más. Metí todo en el visor (con el árbol, el pretil, el sol de las once) y tomé la foto. A tiempo para comprender que los dos se habían dado cuenta y que me estaban mirando, el chico sorprendido y como interrogante, pero ella irritada, resultantemente hostiles su

cuerpo y su cara que se sabían robados, ignominiosamente presos en una pequeña imagen química.

Lo podría contar con mucho detalle, pero no vale la pena. La mujer habló de que nadie tenía derecho a tomar una foto sin permiso, y exigió que le entregara el rollo de película. Todo esto con una voz seca y clara, de buen acento de París, que iba subiendo de color y de tono a cada frase. Por mi parte se me importaba muy poco darle o no el rollo de película, pero cualquiera que me conozca sabe que las cosas hay que pedírmelas por las buenas. El resultado es que me limité a formular la opinión de que la fotografía no sólo no está prohibida en los lugares públicos, sino que cuenta con el más decidido favor oficial y privado. Y mientras se lo decía gozaba socarronamente de cómo el chico se replegaba, se iba quedando atrás —con sólo no moverse— y de golpe (parecía casi increíble) se volvía y echaba a correr, creyendo el pobre que caminaba y en realidad huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana.

Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo, y Michel tuvo que aguantar minuciosas imprecaciones, oírse llamar entrometido e imbecil, mientras se esmeraba deliberadamente en sonreír y declinar, con simples movimientos de cabeza, tanto envío barato. Cuando empezaba a cansarme, oí golpear la portezuela de un auto. El hombre del sombrero gris estaba ahí, mirándonos. Sólo entonces comprendí que jugaba un papel en la comedia.

Empezó a caminar hacia nosotros, llevando en la mano el diario que había pretendido leer. De lo que mejor me acuerdo es de la mueca que le ladeaba la boca, le cubría la cara de arrugas, algo cambiaba de lugar y forma porque la boca le temblaba y la mueca iba de un lado a otro de los labios como una cosa

independiente y viva, ajena a la voluntad. Pero todo el resto era fijo, payaso enharinado u hombre sin sangre, con la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata negra. Caminaba cautelosamente, como si el pavimento le lastimara los pies; le vi zapatos de charol, de suela tan delgada que debía acusar cada aspereza de la calle. No sé por qué me había bajado del pretil, no sé bien por qué decidí no darles la foto, negarme a esa exigencia en la que adivinaba miedo y cobardía. El payaso y la mujer se consultaban en silencio: hacíamos un perfecto triángulo insostenible, algo que tenía que romperse con un chasquido. Me les reí en la cara y eché a andar, supongo que un poco más despacio que el chico. A la altura de las primeras casas, del lado de la pasarela de hierro, me volví a mirarlos. No se movían, pero el hombre había dejado caer el diario; me pareció que la mujer, de espaldas al parapeto, paseaba las manos por la piedra, con el clásico y absurdo gesto del acosado que busca la salida.

Lo que sigue ocurrió aquí, casi ahora mismo, en una habitación de un quinto piso. Pasaron varios días antes de que Michel revelara las fotos del domingo; sus tomas de la Conserjería y de la Sainte-Chapelle eran lo que debían ser. Encontró dos o tres enfoques de prueba ya olvidados, una mala tentativa de atrapar un gato asombrosamente encaramado en el techo de un mingitorio callejero, y también la foto de la mujer rubia y el adolescente. El negativo era tan bueno que preparó una ampliación; la ampliación era tan buena que hizo otra mucho más grande, casi como un afiche. No se le ocurrió (ahora se lo pregunta y se lo pregunta) que sólo las fotos de la Conserjería mere-

cían tanto trabajo. De toda la serie, la instantánea en la punta de la isla era la única que le interesaba; fijó la ampliación en una pared del cuarto, y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la pérdida realidad; recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena. Estaba la mujer, estaba el chico, rígido el árbol sobre sus cabezas, el cielo tan fijo como las piedras del parapeto, nubes y piedras confundidas en una sola materia inseparable (ahora pasa una con bordes afilados, corre como en una cabeza de tormenta). Los dos primeros días acepté lo que había hecho, desde la foto en sí hasta la ampliación en la pared, y no me pregunté siquiera por qué interrumpía a cada rato la traducción del tratado de José Norberto Allende para reencontrar la cara de la mujer, las manchas oscuras en el pretil. La primera sorpresa fue estúpida; nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo; son esas cosas que se dan por sentadas y que a nadie se le ocurre considerar. Desde mi silla, con la máquina de escribir por delante, miraba la foto ahí a tres metros, y entonces se me ocurrió que me había instalado exactamente en el punto de mira del objetivo. Estaba muy bien así; sin duda era la manera más perfecta de apreciar una foto, aunque la visión en diagonal pudiera tener sus encantos y aun sus descubrimientos. Cada tantos minutos, por ejemplo cuando no encontraba la manera de decir en buen francés lo que José Alberto Allende decía en tan buen español, alzaba los ojos y miraba la foto; a veces me atraía la mujer, a veces el chico, a veces el pavimento donde una hoja seca se había situado admirablemente para valorizar un sector lateral. Entonces descansaba un

rato de mi trabajo, y me incluía otra vez con gusto en aquella mañana que empapaba la foto, recordaba irónicamente la imagen colérica de la mujer reclamándome la fotografía, la fuga ridícula y patética del chico, la entrada en escena del hombre de la cara blanca. En el fondo estaba satisfecho de mí mismo; mi partida no había sido demasiado brillante, pues si a los franceses les ha sido dado el don de la pronta respuesta, no veía bien por qué había optado por irme sin una acabada demostración de privilegios, prerrogativas y derechos ciudadanos. Lo importante, lo verdaderamente importante era haber ayudado al chico a escapar a tiempo (esto en caso de que mis teorías fueran exactas, lo que no estaba suficientemente probado, pero la fuga en sí parecía demostrarlo). De puro entrometido le había dado oportunidad de aprovechar al fin su miedo para algo útil; ahora estaría arrepentido, menoscabado, sintiéndose poco hombre. Mejor era eso que la compañía de una mujer capaz de mirar como lo miraban en la isla; Michel es puritano a ratos, cree que no se debe corromper por la fuerza. En el fondo, aquella foto había sido una buena acción.

No por buena acción la miraba entre párrafo y párrafo de mi trabajo. En ese momento no sabía por qué la miraba, por qué había fijado la ampliación en la pared; quizá ocurra así con todos los actos fatales, y sea ésa la condición de su cumplimiento. Creo que el temblor casi furtivo de las hojas del árbol no me alarmó, que seguí una frase empezada y la terminé redonda. Las costumbres son como grandes herbarios, al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine, donde en la punta de una isla una mujer habla con un chico y un árbol agita unas hojas secas sobre sus cabezas.

Pero las manos ya eran demasiado. Acababa de escribir: *Donc, la seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés — y vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo. De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla. El chico había agachado la cabeza, como los boxeadores cuando no pueden más y esperan el golpe de desgracia; se había alzado el cuello del sobretodo, parecía más que nunca un prisionero, la perfecta víctima que ayuda a la catástrofe. Ahora la mujer le hablaba al oído, y la mano se abría otra vez para posarse en su mejilla, acariciarla y acariciarla, quemándola sin prisa. El chico estaba menos azorado que receloso, una o dos veces atisbó por sobre el hombro de la mujer y ella seguía hablando, explicando algo que lo hacía mirar a cada momento hacia la zona donde Michel sabía muy bien que estaba el auto con el hombre del sombrero gris, cuidadosamente descartado en la fotografía pero reflejándose en los ojos del chico y (cómo dudarlo ahora) en las palabras de la mujer, en las manos de la mujer, en la presencia vicaria de la mujer. Cuando vi venir al hombre, detenerse cerca de ellos y mirarlos, las manos en los bolsillos y un aire entre hastiado y exigente, patrón que va a silbar a su perro después de los retozos en la plaza, comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, ahí donde yo había llegado a trastocar un orden, inocentemente inmiscuido en eso que no había pasado pero que ahora iba a pasar, ahora se iba a cumplir. Y lo que entonces había imaginado era mucho menos horrible que la realidad, esa mujer que no estaba ahí por ella misma, no acariciaba ni proponía ni alentaba para su placer, para*

llevarse al ángel despeinado y jugar con su terror y su gracia deseosa. El verdadero amo esperaba, sonriendo petulante, seguro ya de la obra; no era el primero que mandaba a una mujer a la vanguardia, a traerle los prisioneros maniatados con flores. El resto sería tan simple, el auto, una casa cualquiera, las bebidas, las láminas excitantes, las lágrimas demasiado tarde, el despertar en el infierno. Y yo no podía hacer nada, esta vez no podía hacer absolutamente nada. Mi fuerza había sido una fotografía, ésa, ahí, donde se vengaban de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder. La foto había sido tomada, el tiempo había corrido; estábamos tan lejos unos de otros, la corrupción seguramente consumada, las lágrimas vertidas, y el resto conjetura y tristeza. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención. Me tiraban a la cara la burla más horrible, la de decidir frente a mi impotencia, la de que el chico mirara otra vez al pasaje enharinado y yo comprendiera que iba a aceptar, que la propuesta contenía dinero o engaño, y que no podía gritarle que huyera, o simplemente facilitarle otra vez el camino con una nueva foto, una pequeña y casi humilde intervención que desbaratará el andamiaje de baba y de perfume. Todo iba a resolverse allí mismo, en ese instante; había como un inmenso silencio que no tenía nada que ver con el silencio físico. Aquello se tendía, se armaba. Creo que grité, que grité terriblemente, y que en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en primer plano, una mancha del pretil salía del cua-

dro, la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida iba creciendo, y entonces giré un poco, quíero decir que la cámara giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre que me miraba con los agujeros negros que tenía en el sitio de los ojos, entre sorprendido y rabioso miraba queriendo clavarme en el aire, y en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro fuera de foco que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad. Por segunda vez se les iba, por segunda vez yo lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario. Jadeando me quedé frente a ellos; no había necesidad de avanzar más, el juego estaba jugado. De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota.

Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto. Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de

pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión.

El perseguidor

In memoriam Ch. P.

Sé fiel hasta la muerte

Apocalipsis, 2, 10

O make me a mask

Dylan Thomas

Dédée me ha llamado por la tarde diciéndome que Johnny no estaba muy bien, y he ido en seguida al hotel. Desde hace unos días Johnny y Dédée viven en un hotel de la rue Lagrange, en una pieza del cuarto piso. 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. No hace frío, pero he encontrado a Johnny envuelto en una frazada, encajado en un roñoso sillón que larga por todos lados pedazos de estopa amarillenta. Dédée está envejecida, y el vestido rojo le queda muy mal; es un vestido para el trabajo, para las luces de la escena; en esa pieza del hotel se convierte en una especie de coágulo repugnante.

—El compañero Bruno es fiel como el mal aliento —ha dicho Johnny a manera de saludo, remon-tando las rodillas hasta apoyar en ellas el mentón. Dédée me ha alcanzado una silla y yo he sacado un paquete de Gauloises. Traía un frasco de ron en el bolsillo, pero no he querido mostrarlo hasta hacerme una idea de lo que pasa. Creo que lo más irritante era la lamparilla con su ojo arrancado colgando del hilo sucio de moscas. Después de mirarla una o dos veces,

y ponerme la mano como pantalla, le he preguntado a Dédée si no podíamos apagar la lamparilla y arreglarnos con la luz de la ventana. 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. Por fin Dédée se ha levantado y ha apagado la luz. En lo que quedaba, una mezcla de gris y negro, nos hemos reconocido mejor. Johnny ha sacado una de sus largas manos flácidas tibiezas de su piel. Entonces Dédée ha dicho que iba a preparar unos nescafés. Me ha alegrado saber que por lo menos tienen una lata de nescafé. Siempre que una persona tiene una lata de nescafé me doy cuenta de que no está en la última miseria; todavía puede resistir un poco.

—Hace un rato que no nos veíamos —le he dicho a Johnny—. Un mes por lo menos.

—Tú no haces más que contar el tiempo —me ha contestado de mal humor—. El primero, el dos, el tres, el veintuno. A todo le pones un número, tú. Y ésta es igual. ¿Sabes por qué está furiosa? Porque he perdido el saxo. Tiene razón, después de todo.

—¿Pero cómo has podido perderlo? —le he preguntado, sabiendo en el mismo momento que era justamente lo que no se le puede preguntar a Johnny.

—En el *métro* —ha dicho Johnny—. Para mayor seguridad lo había puesto debajo del asiento. Era magnífico viajar sabiendo que lo tenía debajo de las piernas, bien seguro.

—Se dio cuenta cuando estaba subiendo la escalera del hotel —ha dicho Dédée, con la voz un poco ronca—. Y yo tuve que salir como una loca a avisar a los del *métro*, a la policía.

Por el silencio siguiente me he dado cuenta de que ha sido tiempo perdido. Pero Johnny ha empezado

a reírse como hace él, con una risa más atrás de los dientes y de los labios.

—Algún pobre infeliz estará tratando de sacarle algún sonido —ha dicho—. Era uno de los peores saxos que he tenido nunca; se veía que Doc Rodríguez había tocado en él, estaba completamente deformado por el lado del alma. Como aparato en sí no era malo, pero Rodríguez es capaz de echar a perder un Stradivarius con solamente afinarlo.

—¿Y no puedes conseguir otro?

—Es lo que estamos averiguando —ha dicho Dédée—. Parece que Rory Friend tiene uno. Lo malo es que el contrato de Johnny...

—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.

Esto último no es cierto, y los tres lo sabemos. Nadie se atreve ya a prestarle un instrumento a Johnny, porque lo pierde o acaba con él en seguida. Ha perdido el saxo de Louis 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, empuñados 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 líras y a las flautas.

—¿Cuándo empezas, Johnny?

—No sé. Hoy, creo, ¿eh, Dé?

—No, pasado mañana.

—Todo el mundo sabe las fechas menos yo —rezonga Johnny, tapándose hasta las orejas con la frazada—. Hubiera jurado que era esta noche, y que esta tarde había que ir a ensayar.

—Lo mismo da —ha dicho Dédée—. La cuestión es que no tienes saxo.

—¿Cómo lo mismo da? No es lo mismo. Pa-sado mañana es después de mañana, y mañana es mucho después de hoy. Y hoy mismo es bastante después de ahora, en que estamos charlando con el compañero Brúno y yo me sentiría mucho mejor si me pudiera olvidar del tiempo y beber alguna cosa caliente.

—Ya va a hervir el agua, espera un poco.

—No me refería al calor por ebullición —ha dicho Johnny. Entonces he sacado el frasco de ron y ha sido como si encendiéramos la luz, maravillado, y sus dientes se han puesto a brillar, y hasta Dédée ha tenido que sonreírse al verlo tan asombrado y contento. El ron con el nescafé no estaba mal del todo, y los tres hemos sentido mucho mejor después del segundo trago y de un cigarrillo. Ya para entonces he advertido que Johnny se retraía poco a poco y que seguía haciendo alusiones al tiempo, un tema que le preocupa desde que lo conozco. He visto pocos hombres tan preocupados por todo lo que se refiere al tiempo. Es una manía, la peor de sus manías, que son tantas. Pero él la despliega y la explica con una gracia que pocos pueden resistir. Me he acordado de un ensayo antes de una grabación, en Cincinnati, y esto era mucho antes de venir a París, en el cuarenta y nueve o el cincuenta. Johnny estaba en gran forma en esos días, y yo había ido al ensayo nada más que para escucharlo a él y también a Miles Davis. Todos tenían ganas de tocar, estaban contentos, andaban bien vestidos (de esto me acuerdo quizá por contraste, por lo mal vestido y lo sucio que anda ahora Johnny), tocaban con gusto, sin ninguna impaciencia, y el técnico de sonido hacía señales de contento detrás de su ventanilla, como un babuino satisfecho. Y justamente en ese momento,

cuando Johnny estaba como perdido en su alegría, de golpe dejó de tocar y soltándole un puñetazo a no sé quién dijo: «Esto lo estoy tocando mañana», y los muchachos se quedaron cortados, apenas dos o tres siguieron unos compases, como un tren que tarda en frenar, y Johnny se golpeaba la frente y repetía: «Esto ya lo toqué mañana, es horrible, Miles, esto ya lo toqué mañana», y no lo podían hacer salir de eso, y a partir de entonces todo anduvo mal, Johnny tocaba sin ganas y deseando irse (a drogarse otra vez, dijo el técnico de sonido muerto de rabia), y cuando lo vi salir, tambaleándose y con la cara cenicienta, me pregunté si eso iba a durar todavía mucho tiempo.

—Creo que llamaré al doctor Bernard —ha dicho Dédée, mirando de reojo a Johnny, que bebe su ron a pequeños sorbos—. Tienes fiebre, y no comes nada.

—El doctor Bernard es un triste idiota —ha dicho Johnny, lamiendo su vaso—. Me va a dar aspirinas, y después dirá que le gusta muchísimo el jazz, por ejemplo Ray Noble. Te das una idea, Bruno. Si tuviera el saxo lo recibiría con una música que lo haría bajar de vuelta los cuatro pisos con el culo en cada escalón.

—De todos modos no te hará mal tomarte las aspirinas —he dicho, mirando de reojo a Dédée—. Si quieres yo telefonaré al salir, así Dédée no tiene que bajar. Oye, pero ese contrato... Si empiezas pasado mañana creo que se podrá hacer algo. También yo puedo tratar de sacarle un saxo a Rory Friend. Y en el peor de los casos... La cuestión es que vas a tener que andar con más cuidado, Johnny.

—Hoy no —ha dicho Johnny mirando el frasco de ron—. Mañana, cuando tenga el saxo. 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 pañuelo y de repente estás acostado con una chica preciosa y todo es divinamente perfecto.

Dédée está lavando las tazas y los vasos en un rincón del cuarto. Me he dado cuenta de que ni siquiera tienen agua corriente en la pieza; veo una palan-gana con flores rosadas y una jofaina que me hace pensar en un animal embalsamado. Y Johnny sigue hablando con la boca tapada a medias por la frazada, y también él parece un embalsamado con las rodillas contra el mentón y su cara negra y lisa que el ron y la fiebre empiezan a humedecer poco a poco.

—He leído algunas cosas sobre todo eso, Bruno. Es muy raro, y en realidad tan difícil... Yo creo que la música ayuda, sabes. No a entender, porque en realidad no entiendo nada. —Se golpea la cabeza con el puño cerrado. La cabeza le suena como un coco.

—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 cuanto más abajo mejor entiendo. Pero no es realmente entender, en eso estoy de acuerdo.

—Te va a subir la fiebre —ha rezongado Dédée desde el fondo de la pieza.

—Oh, cállate. Es verdad, Bruno. Nunca he pensado en nada, solamente de golpe me doy cuenta de lo que he pensado, pero eso no tiene gracia, ¿verdad? ¿Qué gracia va a tener darse cuenta de que uno ha

pensado algo? Para el caso es lo mismo que si pensarás tú o cualquier otro. No soy yo, yo. Simplemente saco provecho de lo que pienso, pero siempre después, y eso es lo que no aguanto. Ah, es difícil, es tan difícil... ¿No ha quedado ni un trago?

Le he dado las últimas gotas de ron, justamente cuando Dédée volvía a encender la luz; ya casi no se veía en la pieza. Johnny está sudando, pero sigue envuelto en la frazada, y de cuando en cuando se estremece y hace crujir el sillón.

—Me di cuenta cuando era muy chico, casi en seguida 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 trece años..., pero ya has oído todo eso.

Vaya si lo he oído; vaya si he tratado de escribirlo bien y verídicamente en mi biografía de Johnny.

—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 en seguida. La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así.

Como hace rato que conozco las alucinaciones de Johnny, de todos los que hacen su misma vida, lo escucho atentamente pero sin preocuparme demasiado por lo que dice. Me pregunto en cambio cómo habrá conseguido la droga en París. Tendré que interrogar

a Dédé, suprimir su posible complicidad. Johnny no va a poder resistir mucho más en ese estado. La droga y la miseria no saben andar juntas. Pienso en la música que se está perdiendo, en las docenas de grabaciones donde Johnny podría seguir dejando esa presencia, ese adelanto asombroso que tiene sobre cualquier otro músico. «Esto lo estoy tocando mañana» se me llena de pronto de un sentido clarísimo, porque Johnny siempre está tocando mañana y el resto viene a la zaga, en este hoy que él salta sin esfuerzo con las primeras notas de su música.

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. Pienso melancólicamente que él está al principio de su saxo mientras yo vivo obligado a conformarme con el final. El es la boca y yo la oreja, por no decir que él es la boca y yo... Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar. Y la boca se mueve otra vez, golosamente la gran lengua de Johnny recoge un ichorrito de saliva de los labios. Las manos hacen un dibujo en el aire.

—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 se siente lo mismo, y que cuando uno se abstrae... Dijo así, cuando uno se abstrae. Pero no, yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar. Es como

en un ascensor, tú estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso, el décimo, el veintiuno, y la ciudad se quedó ahí abajo, y tú estás terminando la frase que habías empezado al entrar, y entre las primeras palabras y las últimas hay cincuenta y dos pisos. Yo me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo, si te lo puedo decir así. No creas que me olvidaba de la hipoteca o de la religión. Solamente que en esos momentos la hipoteca y la religión eran como el traje que uno no 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.

Dédé ha traído otra taza de nescafé, pero Johnny mira tristemente su vaso vacío.

—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 cambie 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 y lo que pienso cuando viajo en el *métro*.

—Cuando viajas en el *métro*.

—Eh, sí, ahí está la cosa —ha dicho socarronamente Johnny—. El *métro* es un gran invento, Bruno. Viajando en el *métro* te das cuenta de todo lo que podría caber en la valija. A lo mejor no perdí el saxo en el *métro*, a lo mejor...

Se echa a reír, tose, y Dédée lo mira inquieta. Pero él hace gestos, se ríe y tose mezclando todo, sacudiéndose debajo de la frazada como un chimpancé. Le caen lágrimas y se las bebe, siempre riendo.

—Mejor es no confundir las cosas —dice después de un rato—. Lo perdí y se acabó. Pero el *métro* me ha servido para darme cuenta del truco de la valija. Mira, esto de las cosas elásticas es muy raro, yo lo siento en todas partes. Todo es elástico, chico. Las cosas que parecen duras tienen una elasticidad...

Piensa, concentrándose.

—...una elasticidad retardada —agrega sorprendentemente. Yo hago un gesto de admiración aprobatoria. Bravo, Johnny. El hombre que dice que no es capaz de pensar. Vaya con Johnny. Y ahora estoy realmente interesado por lo que va a decir, y él se da cuenta y me mira más socarronamente que nunca.

—¿Tú crees que podré conseguir otro saxo para tocar pasado mañana, Bruno?

—Sí, pero tendrás que tener cuidado.

—Claro, tendré que tener cuidado.

—Un contrato de un mes —explica la pobre Dédée—. Quince días en la *boîte* de Rémy, dos conciertos y los discos. Podríamos arreglarnos tan bien.

—Un contrato de un mes —remeda Johnny con grandes gestos—. La *boîte* de Rémy, dos conciertos y los discos. Be-bata-bop bop bop, chrrr. Lo que tiene es sed, una sed, una sed. Y unas ganas de fumar, de fumar. Sobre todo unas ganas de fumar.

Le ofrezco un paquete de Gauloises, aunque sé muy bien que está pensando en la droga. Ya es de no-

che, en el pasillo empieza un ir y venir de gente, diálogos en árabe, una canción. Dédée se ha marchado, probablemente a comprar alguna cosa para la cena. Siento la mano de Johnny en la rodilla.

—Es una buena chica, sabes. Pero me tiene harro. Hace rato que no la quiero, que no puedo sufrirla. Todavía me excita, a ratos, sabe hacer el amor como... —junta los dedos a la italiana—. Pero tengo que libramme de ella, volver a Nueva York. Sobre todo tengo que volver a Nueva York, Bruno.

—¿Para qué? Allá te estaba yendo peor que aquí. No me refiero al trabajo, sino a tu vida misma. Aquí me parece que tienes más amigos.

—Sí, estás tú y la marquesa, y los chicos del club... ¿Nunca hiciste el amor con la marquesa, Bruno? —No.

—Bueno, es algo que... Pero yo te estaba hablando del *métro* y no sé por qué cambiamos de tema. El *métro* es un gran invento, Bruno. Un día empecé a sentir algo en el *métro*, 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 *métro* y esperar a que te ocurra, aunque me parece que eso solamente me ocurriría a mí. Es un poco así, mira. ¿Pero de verdad nunca hiciste el amor con la marquesa? Le tienes que pedir que se suba al taburete dorado que tiene en el rincón del dormitorio, al lado de una lámpara muy bonita, y entonces... Bah, ya está ésa de vuelta.

Dédée entra con un bulto, y mira a Johnny.

—Tienes más fiebre. Ya telefoné al doctor, va a venir a las diez. Dice que te quedés tranquilo.

—Bueno, de acuerdo, pero antes le voy a contar lo del *métro* a Bruno. El otro día me di bien cuen-

ta de lo que pasaba. Me puse a pensar en mi vieja, después en Lan y los chicos, y claro, al momento me parecía que estaba caminando por mi barrio, y veía las caras de los muchachos, los de aquel tiempo. No era pensar, me parece que ya te he dicho muchas veces que yo no pienso nunca; estoy como parado en una esquina viendo pasar lo que pienso, pero no pienso lo que veo. ¿Te das cuenta? Jim dice que todos somos iguales, que en general (así dice) uno no piensa por su cuenta. Pongamos que sea así, la cuestión es que yo había tomado el *métro* en la estación de Saint-Michel y en seguida me puse a pensar en Lan y 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 *métro*, y vi que al cabo de un minuto más o menos llegábamos a Odéon, 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 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 de al lado, y cómo 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...

—Johnny —ha dicho Dédée desde su rincón.

—Fíjate que solamente te cuento un pedacito de todo lo que estaba pensando y viendo. ¿Cuánto hará que te estoy contando este pedacito?

—No sé, pongamos unos dos minutos.

—Pongamos unos dos minutos —remeda Johnny—. Dos minutos y te he contado un pedacito nada más. Si te contara todo lo que les vi hacer a los chicos, y cómo 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?

—Si realmente escuchaste y viste todo eso, pasaría un buen cuarto de hora —le he dicho, riéndome.

—Pasaría un buen cuarto de hora, eh, Bruno. Entonces me vas a decir cómo puede ser que de repente siento que el *métro* 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.

Nunca me preocupo demasiado por las cosas que dice Johnny pero ahora, con su manera de mirarme, he sentido frío.

—Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de ésa —ha dicho rencorosamente Johnny—. Y también por el del *métro* y el de mi reloj, mal-ditos 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 —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 *métro* me puedo dar cuenta porque viajar en el *métro* 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...

Se tapa la cara con las manos y tiembla. Yo quisiera haberme ido ya, y no sé cómo hacer para pedirme sin que Johnny se resienta, porque es terriblemente susceptible con sus amigos. Si sigue así le va a hacer mal, por lo menos con Dédée no va a hablar de esas cosas.

—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 encontraríamos 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...

Sonrió lo mejor que puedo, comprendiendo vagamente que tiene razón, pero que lo que él sospecha y lo que yo presiento de su sospecha se va a borrar como siempre apenas esté en la calle y me meta en mi vida de todos los días. En ese momento estoy seguro de que Johnny dice algo que no nace solamente de que está medio loco, de que la realidad se le escapa y le deja en cambio una especie de parodia que él convierte en una esperanza. Todo lo que Johnny me dice en momentos así (y hace más de cinco años que Johnny me dice y les dice a todos cosas parecidas) no se puede escuchar prometiéndose volver a pensarlo más tarde. Apenas se está en la calle, apenas es el recuerdo y no Johnny quien repite las palabras, todo se vuelve un fantaseo de la marihuana, un manoteo monótono

(porque hay otros que dicen cosas parecidas, a cada rato se sabe de testimonios parecidos) y después de la maravilla nace la irritación, y a mí por lo menos me pasa que siento como si Johnny me hubiera estado tocando el pelo. Pero esto ocurre siempre al otro día, no cuando Johnny me lo está diciendo, porque entonces siento que hay algo que quiere ceder en alguna parte, una luz que busca encenderse, o más bien como si fuera necesario quebrar alguna cosa, quebrarla de arriba abajo como un tronco metiéndole una cuña y martillando hasta el final. Y Johnny ya no tiene fuerzas para martillar nada, y yo ni siquiera sé qué martillo haría falta para meter una cuña que tampoco me imagino.

De manera que al final me he ido de la pieza, pero antes ha pasado una de esas cosas que tienen que pasar —ésa u otra parecida— y es que cuando me estaba despidiendo de Dédée y le daba la espalda a Johnny he sentido que algo ocurría, lo he visto en los ojos de Dédée y me he vuelto rápidamente (porque a lo mejor le tengo un poco de miedo a Johnny, a este ángel que es como mi hermano, a este hermano que es como mi ángel) 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.

—Empieza a hacer calor —ha dicho Johnny—. Bruno, mira qué hermosa cicatriz tengo entre las costillas.

—Tápate —ha mandado Dédée, avergonzada y sin saber qué decir. Nos conocemos bastante y un hombre desnudo no es más que un hombre desnudo, pero de todos modos Dédée ha tenido vergüenza y yo no sabía cómo hacer para no dar la impresión de que lo

que estaba haciendo Johnny me chocaba. Y él lo sabía y se ha reído con toda su boca, obscenamente manteniendo las piernas levantadas, el sexo colgando-le al borde del sillón como un mono en el zoo, y la piel de los muslos con unas raras manchas que me han dado un asco infinito. Entonces Dédée ha agarrado la frazada y lo ha envuelto presurosa, mientras Johnny se reía y parecía muy feliz. Me he despedido vagamente, prometiendo volver al otro día, y Dédée me ha acompañado hasta el rellano, cerrando la puerta para que Johnny no oiga lo que va a decirme.

—Está así desde que volvimos de la gira por Bélgica. Había tocado tan bien en todas partes, y yo estaba tan contenta.

—Me pregunto de dónde habrá sacado la droga —he dicho, mirándola en los ojos.

—No sé. Ha estado bebiendo vino y coñac casi todo el tiempo. Pero también ha fumado, aunque menos que allá...

Allá es Baltimore y Nueva York, son los tres meses en el hospital psiquiátrico de Bellevue, y la larga temporada en Camarillo.

—¿Realmente Johnny tocó bien en Bélgica, Dédée?

—Sí, Bruno, me parece que mejor que nunca. La gente estaba enloquecida, y los muchachos de la orquesta me lo dijeron muchas veces. De repente pasaban cosas raras, como siempre con Johnny, pero por suerte nunca delante del público. Yo creí..., pero ya ve, ahora es peor que nunca.

—¿Peor que en Nueva York? Usted no lo conoció en esos años.

Dédée no es tonta, pero a ninguna mujer le gusta que le hablen de su hombre cuando aún no estaba en su vida, aparte de que ahora tiene que aguantarlo y lo de antes no son más que palabras. No sé

cómo decirselo, y ni siquiera le tengo plena confianza, pero al final me decido.

—Me imagino que se han quedado sin dinero. —Tenemos ese contrato para empezar pasado mañana —ha dicho Dédée.

—¿Usted cree que va a poder grabar y presentarse en público?

—Oh, sí —ha dicho Dédée un poco sorprendida—. Johnny puede tocar mejor que nunca si el doctor le corta la gripe. La cuestión es el saxo.

—Me voy a ocupar de eso. Aquí tiene, Dédée. Solamente que... Lo mejor sería que Johnny no lo supiera.

—Bruno...

Con un gesto, y empezando a bajar la escalera, he detenido las palabras imaginables, la gratitud inútil de Dédée. Separado de ella por cuatro o cinco peldaños me ha sido más fácil decirselo.

—Por nada del mundo tiene que fumar antes del primer concierto. Déjelo beber un poco, pero no le dé dinero para lo otro.

Dédée no ha contestado nada, aunque he visto cómo sus manos doblaban y doblaban los billetes, hasta hacerlos desaparecer. Por lo menos tengo la seguridad de que Dédée no fuma. Su única complicidad puede nacer del miedo o del amor. Si Johnny se pone de rodillas, como lo he visto en Chicago, y le suplica llorando... Pero es un riesgo como tantos otros con Johnny, y por el momento habrá dinero para comer y para remedios. En la calle me he subido el cuello de la gabardina porque empezaba a llover, 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 lavar-

me 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.

Cuando no se está demasiado seguro de nada, lo mejor es crearse deberes a manera de flotadores. Dos o tres días después he pensado que tenía el deber de averiguar si la marquesa le está facilitando marihuana a Johnny Carter, y he ido al estudio de Montparnasse. La marquesa es verdaderamente una marquesa, tiene dinero a montones que le viene del marqués, aunque hace rato que se hayan divorciado a causa de la marihuana y otras razones parecidas. Su amistad con Johnny viene de Nueva York, probablemente del año en que Johnny se hizo famoso de la noche a la mañana simplemente porque alguien le dio la oportunidad de reunir a cuatro o cinco muchachos a quienes les gustaba su estilo, y Johnny pudo tocar a sus anchas por primera vez y los dejó a todos asombrados. Este 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 escorbros, 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 no 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.

La marquesa, 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. Me imagino que debió darles no pocos dólares en los días del Club 33, cuando la mayoría de los críticos protestaban por las grabaciones de Johnny y juzgaban su jazz con arreglo a criterios más que podridos. Probablemente también en esa época la marquesa empezó a acostarse de cuando en cuando con Johnny, y a fumar con él. Muchas veces los he visto juntos antes de las sesiones de grabación o en los entreactos de los conciertos, y Johnny parecía enormemente feliz al lado de la marquesa, aunque en alguna otra platea o en su casa estaban Lan y los chicos esperándolo. Pero Johnny no ha tenido jamás idea de lo que es esperar nada, y tampoco se imagina que alguien pueda estar esperándolo. Hasta su manera de plantar a Lan lo pinta de cuerpo entero. He visto la postal que le mandó desde Roma, después de cuatro meses de ausencia (se había trepado a un avión con otros dos músicos sin que Lan supiera nada). La postal representaba a Rómulo y Remo, que siempre le han hecho mucha gracia a Johnny (una de sus grabaciones se llama así) y decía: «Ando solo en una multitud de amores», que es un fragmento de un poema de Dylan Thomas a quien Johnny lee todo el tiempo. Los agentes de Johnny en Estados Unidos se arreglaban para deducir una parte de sus regalías y entregarlas a Lan, que por su parte comprendió pronto que no había hecho tan mal negocio librándose de Johnny. Alguien me dijo que la

marquesa dió también dinero a Lan, sin que Lan supiera de dónde procedía. No me extraña porque la marquesa es descabelladamente buena y entiende el mundo un poco como las tortillas que fabrica en su estudio cuando los amigos empiezan a llegar a montones, y que consiste en tener una especie de tortilla permanente a la cual echa diversas cosas y va sacando pedacitos y ofreciéndolos a medida que hace falta.

He encontrado a la marquesa con Marcel Grevoty y con Art Boucaya, y precisamente estaban hablando de las grabaciones que había hecho Johnny la tarde anterior. Me han caído encima como si vieran llegar a un arcángel, la marquesa me ha besuqueado hasta cansarse, y los muchachos me han palmeado como pueden hacerlo un contrabajista y un saxo barítono. He tenido que refugiarme detrás de un sillón, defendiéndome como podía, y todo porque se han enterado de que soy el proveedor del magnífico saxo con el cual Johnny acaba de grabar cuatro o cinco de sus mejores improvisaciones. La marquesa ha dicho en seguida que Johnny era una rata inmunda, y que como estaba peleado con ella (no ha dicho por qué) la rata inmunda sabía muy bien que sólo pidiéndole perdón en debida forma hubiera podido conseguir el cheque para ir a comprarse un saxo. Naturalmente Johnny no ha querido pedir perdón desde que ha vuelto a París —la pelea parece que ha sido en Londres, dos meses atrás— y en esa forma nadie podía saber que había perdido su condenado saxo en el *métro*, etcétera. Cuando la marquesa 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. Y entonces Art Boucaya ha aprovechado para darme

detalles de la sesión de ayer, que me he perdido por culpa de mi mujer con neymonía.

—Tica puede dar fe —ha dicho Art mostrando a la marquesa que se retuerce de risa—. Bruno, no te puedes imaginar lo que fue eso hasta que oigas los discos. Sí Dios estaba ayer en alguna parte puedes creerme que era en esa condenada sala de grabación, donde hacía un calor de mil demonios, dicho sea de paso. ¿Te acuerdas de *Willow Tree*, Marcel?

—Si me acuerdo —ha dicho Marcel—. El estúpido pregunta si me acuerdo. Estoy tatuado de la cabeza a los pies con *Willow Tree*.

Tica nos ha traído *bigbells* y nos hemos puesto cómodos para charlar. En realidad hemos hablado poco de la sesión de ayer, porque cualquier músico sabe que de esas cosas no se puede hablar, pero lo poco que han dicho me ha devuelto alguna esperanza y he pensado que tal vez mi saxo le traiga buena suerte a Johnny. De todas maneras no han faltado las anécdotas que enfriaran un poco esa esperanza, como por ejemplo que Johnny se ha sacado los zapatos entre grabación y grabación, y se ha paseado descalzo por el estudio. Pero en cambio se ha reconciliado con la marquesa y ha prometido venir al estudio a tomar una copa antes de su presentación de esta noche.

—¿Conoces a la muchacha que tiene ahora Johnny? —ha querido saber Tica. Le he hecho una descripción lo más sucinta posible, pero Marcel la ha completado a la francesa, con toda clase de matices y alusiones que han divertido muchísimo a la marquesa. No se ha hecho la menor referencia a la droga, aunque yo estoy tan aprensivo que me ha parecido olerla en el aire del estudio 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. Me pregunto cómo se habrá procurado Johnny la marihuana si estaba pe-

leado con la marquesa; mi confianza en Dédée se ha venido bruscamiento al suelo, si es que en realidad le tenía confianza. En el fondo son todos iguales.

Envidio un poco esa igualdad que los acerca, que los vuelve cómplices con tanta fatalidad; desde mi mundo puritano —no necesito confesarlo, cualquiera que me conozca sabe de mi horror al desorden moral— los veo como a ángeles enfermos, irritantes a fuerza de irresponsabilidad pero pagando los cuidados con cosas como los discos de Johnny, la generosidad de la marquesa. 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 aun 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 dones, 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 de 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.

Parecería que Johnny ha tenido como una sospecha de todo lo que he estado pensando, porque me ha hecho un alegre saludo al entrar y ha venido casi en seguida a sentarse a mi lado, después de besar y

hacer girar por el aire a la marquesa, y cambiar con ella y con Art un complicado ritual onomatopéyico que les ha producido una inmensa gracia a todos.

—Bruno —ha dicho Johnny, instalándose en el mejor sofá—, el cacharro es una maravilla y que digan éstos lo que le he sacado ayer del fondo. A Tica le caían unas lágrimas como bombillas eléctricas, y no creo que fuera porque le debe plata a la modista, ¿eh, Tica?

He querido saber algo más de la sesión, pero a Johnny le basta ese desborde de orgullo. Casi en seguida se ha puesto a hablar con Marcel del programa de esta noche y de 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 de 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.

—Bah, 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, desdénoso, y se ríe, se encoge de hombros, parece estar bailando en el sofá—. Viejo Bruno. Dice Dédée que me porté muy mal, de veras.

—Tenías gripe. ¿Estás mejor?

—No era gripe. Vino el médico, y en seguida 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 Dédé se emperrió en llevarlo ella misma al teatro. En un saxo formidable, ayer me parecía que estaba haciendo el amor cuando lo tocaba. Vieras la cara de Tica cuando acabé. ¿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. Es imposible impacientarse con Johnny o con Art; sería como enojarse con el viento porque nos despeina. En voz baja, Tica, Marcel y yo hemos cambiado impresiones sobre la presentación de la noche. Marcel está seguro de que Johnny va a repetir su formidable éxito de 1951, cuando vino por primera vez a París. Después de lo de ayer está seguro de que todo va a salir bien. Quisiera sentirme tan tranquilo como él, pero de todas maneras no podré hacer más que sentarme en las primeras filas y escuchar el concierto. Por lo menos tengo la tranquilidad de que Johnny no está drogado como la noche de Baltimore. Cuando le he dicho esto a Tica, me ha apretado la mano como si se estuviera por caer al agua. Art y Johnny se han ido hasta el piano, y Art le está mostrando un nuevo tema a Johnny que mueve la cabeza y canturrea. Los dos están elegantísimos con sus trajes grises, aunque a Johnny le perjudica la grasa que ha juntado en estos tiempos.

Con Tica hemos hablado de la noche de Baltimore, cuando Johnny tuvo la primera gran crisis violenta. Mientras hablábamos he mirado a Tica en los ojos, porque quería estar seguro de que me comprendí, y que no cederá esta vez. Si Johnny llega a beber de-

masiado coñac o a fumar una nada de droga, el concierto va a ser un fracaso y todo se vendrá al suelo. París no es un casino de provincia y todo el mundo tiene puestos los ojos en Johnny. Y mientras lo pienso no puedo impedirme un mal gusto en la boca, una cólera que no va contra Johnny ni contra las cosas que le ocurren; más bien contra mí y la gente que lo rodea, la marquesa y Marcel, por ejemplo. 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 erigido entre todos y defenderla cueste lo que cueste. El fracaso de Johnny sería malo para mi libro (de un momento a otro saldrá la traducción al inglés y al italiano), y probablemente de cosas así está hecha una parte de mi cuidado por Johnny. Art y Marcel lo necesitan para ganarse el pan, y la marquesa, vaya a saber qué ve la marquesa en Johnny aparte de su talento. Todo esto no tiene nada que hacer con el otro Johnny, y de repente me he dado cuenta de que quizá Johnny quería decirme eso cuando se arrancó la frazada y se mostró desnudo como un gusano, Johnny sin saxo, Johnny sin dinero y sin ropa, 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.

Y cuando se piensan cosas así acaba uno por sentir de veras mal gusto en la boca, y toda la sinceridad del mundo no paga el momentáneo descubrimiento de que uno es una pobre porquería al lado de un tipo como Johnny Carter, que ahora ha venido a beberse su coñac al sofá y me mira con aire divertido. Ya es hora de que nos vayamos todos a la sala Pleyel. Que la música salve por lo menos el resto de la noche,

y cumplo a fondo una de sus peores misiones, la de ponernos un buen bombo delante del espejo, borrarnos del mapa durante un par de horas.

Como es natural mañana escribiré para *Jazz Hot* una crónica del concierto de esta noche. Pero aquí, con esta 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 a admirar, pero que encubre otra cosa, y esa otra cosa es lo único que debería importarme, quizá porque es lo único que verdaderamente le importa 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? 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 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. Johnny ha abandonado el lenguaje *hot* más o menos corriente hasta hace diez años, porque ese lenguaje violentamente erótico 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. Por eso, creo, a Johnny no le gustan gran cosa los *blues*, donde el masoquismo y las nostalgias...

Pero de todo esto 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, todo wagnerianismo por decirlo así, 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. 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. La marquesa, por ejemplo, cree que Johnny teme la miseria, sin darse cuenta de que lo único que Johnny puede temer es no encontrarse una chuleta al alcance del cuchillo cuando se le da la gana de comerla, o una cama cuando tiene sueño, o cien dólares en la cartera cuando le parece normal ser dueño de cien dólares. 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 ha cosechado mientras tocaba, y probablemente ya estará en otra cosa, perdiéndose en una nueva conjuntura o en una nueva sospecha. Sus conquistas son como un sueño, las olvida al despertar cuando los aplausos lo traen de vuelta, a él que anda tan lejos viviendo su cuarto de hora de minuto y medio.

Sería como vivir sujeto a un pararrayos en plena tormenta y creer que no va a pasar nada. A los cuatro o cinco días me he encontrado con Art Boucaya en el *Dupont* del barrio latino, y le ha faltado tiempo para poner los ojos en blanco y anunciarme las malas noticias. En el primer momento he sentido una especie de satisfacción que no me queda más remedio que calificar de maligna, porque bien sabía yo que la calma no podía durar mucho; pero después he pensado en las consecuencias y mi cariño por Johnny se ha puesto a retorcerme el estómago; entonces me he bebido dos coñacs mientras Art me describía lo ocurrido.

En resumen, parece ser que esa tarde Delaunay había preparado una sesión de grabación para presentar un nuevo quinteto con Johnny a la cabeza, Art, Marcel Gavory y dos chicos muy buenos de París en el piano y la batería. La cosa tenía que empezar a las tres de la tarde y contaban con todo el día y parte de la noche para entrar en calor y grabar unas cuantas cosas. Y qué pasa. Pasa que Johnny empieza por llegar a las cinco, cuando Delaunay estaba que hervía de impaciencia, y después de tirarse en una silla dice que no se siente bien y que ha venido solamente para no estropearles el día a los muchachos, pero que no tiene ninguna gana de tocar.

—Entre Marcel y yo tratamos de convencerlo de que descansara un rato, pero no hacía más que hablar de no sé qué campos con urnas que había encontrado, y dale con las urnas durante media hora. Al final empezó a sacar montones de hojas que había juntado en algún parque y guardado en los bolsillos. Resultado, que el piso del estudio parecía el jardín botánico, los empleados andaban de un lado a otro con cara de perros, y a todo esto sin grabar nada; fíjate que el ingeniero llevaba tres horas fumando en su cabina, y eso en París ya es mucho para un ingeniero.

»Al final Marcel convenció a Johnny de que lo mejor era probar, se pusieron a tocar los dos y nosotros los 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 qué estamos esperando para empezar con *Amorous*. Ya sabes, ese tema de Alamo.

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 soplo 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 solo de Johnny valía por mil de los que oyes todos los días. Una cosa distinta, que no te puede explicar... Ya lo escucharás, te imaginas que ni Delaunay ni los técnicos piensan destruir la grabación. Pero Johnny insistía como un loco, amenazando romper los vidrios de la cabina si no le probaban que el disco había sido anulado. Por fin el ingeniero le mostró cualquier cosa y lo convenció, y entonces Johnny propuso que grabáramos *Streptomycine*, que salió mucho mejor y a la vez mucho peor, quiero decirte que es un disco impecable y redondo, pero ya no tiene esa cosa increíble que Johnny había soplado en *Amorous*.»

Suspirando, Art ha terminado de beber su cerveza y me ha mirado lúgubremente. Le he preguntado qué ha hecho Johnny después de eso, y me ha dicho que después de hartarlos a todos con sus historias sobre las hojas y los campos llenos de urnas, se ha negado a seguir tocando y ha salido a tropezones del estudio. Marcel le ha quitado el saxo para evitar que vuelva a perderlo o pisotearlo, y entre él y uno de los chicos franceses lo han llevado al hotel.

¿Qué otra cosa puedo hacer sino ir en seguida a verlo? Pero de todos modos lo he dejado para mañana. Y a la mañana siguiente me he encontrado a Johnny en las noticias de policía del *Figaro*, porque durante la noche parece que Johnny ha incendiado la pieza del hotel y ha salido corriendo desnudo por los pasillos. Tanto él como Dédée han resultado ilesos, pero Johnny está en el hospital bajo vigilancia. Le he mostrado la noticia a mi mujer para alentarla en su convalecencia, y he ido en seguida al hospital donde mis credenciales de periodista no me han servido de nada. Lo más que he alcanzado a saber es que Johnny está delirando y que tiene adentro bastante marihuana como para enloquecer a diez personas. La pobre Dédée no ha sido capaz de resistir, de convencerlo de que siguiera sin fumar; todas las mujeres de Johnny acaban siendo sus cómplices, y estoy archiseguro de que la droga se la ha facilitado la marquesa.

En fin, la cuestión es que he ido inmediatamente a casa de Delaunay para pedirle que me haga escuchar *Amorous* lo antes posible. Vaya a saber si *Amorous* no resulta el testamento del pobre Johnny; y en ese caso, mi deber profesional...

Pero no, todavía no. A los cinco días me ha telefonado Dédée diciéndome que Johnny está mucho mejor y que quiere verme. He preferido no hacerle reproches, primero porque supongo que voy a perder el tiempo, y segundo porque la voz de la pobre Dédée parece salir de una tetera rajada. He prometido ir en seguida, y le he dicho que tal vez cuando Johnny esté mejor se pueda organizar una gira por las ciudades del interior. 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 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 al 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 su soberana indiferencia; a Johnny se le importa un ble-do que todo se haya ido al diablo, y lo conozco demasiado como para no darme cuenta.

—Qué quieres que te diga, Johnny. Las cosas podrían haber salido mejor, pero tú tienes el talento de echarlo todo a perder.

—Sí, no lo puedo negar —ha dicho cansadamente Johnny—. Y todo por culpa de las urnas.

Me he acordado de las palabras de Art, me he quedado mirándolo.

—Campos llenos de urnas, Bruno. Montones de urnas invisibles, enterradas en un campo inmenso. Yo andaba por ahí y de cuando en cuando tropezaba con algo. Tú dirás que lo he soñado, eh. Era así, fíjate: de cuando en cuando tropezaba con una urna, hasta darme cuenta de que todo el campo estaba lleno de urnas, que había miles y miles, y que dentro de cada urna estaban las cenizas de un muerto. Entonces me acuerdo que me agaché y me puse a cavar con las uñas hasta que una de las urnas quedó a la vista. Sí, me acuerdo. Me acuerdo que pensé: «Esta va a estar vacía

porque es la que me toca a mí.» Pero no, estaba llena de un polvo gris como sé muy bien que estaban las otras aunque no las había visto. Entonces... entonces fue cuando empezamos a grabar *Amorosos*, me parece.

Discretamente he echado una ojeada al cuadro de temperatura. Bastante normal, quién lo diría. Un médico joven se ha asomado a la puerta, saludándome con una inclinación de cabeza, y ha hecho un gesto de aliento a Johnny, un gesto casi deportivo, muy de buen muchacho. Pero Johnny no le ha contestado, y cuando el médico se ha ido sin pasar de la puerta, he visto que Johnny tenía los puños cerrados.

—Eso es lo que no entenderán nunca —me ha dicho—. Son como un mono con un plumero, como las chicas del conservatorio de Kansas City que creían tocar Chopin, nada menos. Bruno, en Camarillo me habían puesto en una pieza con otros tres, y por la mañana entraba un interno lavadito y rosadito que daba gusto. Parecía hijo del Kleenex y del Tampax, créeme. Una especie de inmenso idiota que se me sentaba al lado y me daba ánimos, a mí que quería morir, que ya no pensaba en Lan ni en nadie. Y lo peor era que el tipo se ofendía porque no le prestaba atención. Parecía esperar que me sentara en la cama, maravillado de su cara blanca y su pelo bien peinado y sus uñas cuidadas, y que me mejorara como esos que llegan a Lourdes y tiran la muleta y salen a los saltos...

»Bruno, ese tipo y todos los otros tipos de Camarillo estaban convencidos. ¿De qué, quieres saber? No sé, te juro, pero estaban convencidos. De lo que eran, supongo, de lo que valían, de su diploma. No, no es eso. Algunos eran modestos y no se creían infalibles. Pero hasta el más modesto se sentía seguro. Eso era lo que me crispaba, Bruno, que se sintieran seguros. Seguros de qué, dime un poco, cuando

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

Fumamos Gauloises. A Johnny le han dado permiso para beber un poco de coñac y fumar ocho o diez cigarrillos. Pero se ve que es su cuerpo el que fuma, que él está en otra cosa casi como si se negara a salir del pozo. Me pregunto qué ha visto, qué ha sentido estos últimos días. No quiero excitarlo, pero si se pusiera a hablar por su cuenta... Fumamos, callados, y a veces Johnny estira el brazo y me pasa los dedos por la cara, como para identificarme. Después juega con su reloj pulsera, lo mira con cariño.

—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 trapevistas o a mí. Yo no sé qué se imaginan, que uno se está haciendo pedazos para tocar bien, o que el trapevista 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 sope 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 has sentido ya viene lo otro, vienen las palabras... No, no son las palabras, son lo que está en las palabras, esa especie de cola de pegar, esa baba. Y la baba viene y te tapa, y te convence de que el del espejo eres tú. Claro, pero cómo no darse cuenta. Pero si soy yo, con mi pelo, esta cicatriz. Y la gente no se da cuenta de que lo único que aceptan es la baba, y por eso les parece tan fácil mirarse al espejo. O cortar un pedazo de pan con un cuchillo. ¿Tú has cortado un pedazo de pan con un cuchillo?

—Me suele ocurrir —he dicho, divertido.

—Y te has quedado tan tranquilo. Yo no puedo, Bruno. Una noche tiré todo tan lejos que el cuchillo casi le saca un ojo al japonés de la mesa de al lado. Era en Los Angeles, se armó un lío tan descomunal... Cuando les expliqué, me llevaron preso. Y eso que me parecía tan sencillo explicarles todo. Esa vez

conocí al doctor Christie. Un tipo estupendo, y eso que yo a los médicos...

Ha pasado una mano por el aire, tocándolo por todos lados, dejándolo como marcado por su paso. Sonríe. Tengo la sensación de que 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.

—Tienes el pan ahí, sobre el mantel —dice Johnny mirando el aire—. Es una cosa sólida, no se puede negar, con un color bellísimo, un perfume. Algo que no soy yo, algo distinto, fuera de mí. Pero si lo toco, si estiro los dedos y lo agarro, entonces hay algo que cambia, ¿no te parece? El pan está fuera de mí, pero lo toco con los dedos, lo siento, siento que eso es el mundo, pero si yo puedo tocarlo y sentirlo, entonces no se puede decir realmente que sea otra cosa, o ¿tú crees que se puede decir?

—Querido, hace miles de años que un montón de barbudos se vienen rompiendo la cabeza para resolver el problema.

—En el pan es de día —murmura Johnny, tapándose la cara—. Y yo me atrevo a tocarlo, a cortarlo en dos, a metérmelo en la boca. No pasa nada, ya sé: eso es lo terrible. ¿Te das cuenta de que es terrible que no pase nada? Cortas el pan, le clavas el cuchillo, y todo sigue como antes. Yo no comprendo, Bruno.

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. (A la realidad; apenas lo escribo me da asco. Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad,

porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo. Pero al mismo tiempo a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque vamos a acabar todos locos.)

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 duermes, 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. No es ninguna excepción, aparentemente. 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. Aparentemente. Yo que me he pasado la vida admirando a los genios, a los Picasso, a los Einstein, a toda la santa lista que cualquiera puede fabricar en un minuto (y Gandhi, y Chaplin, y Stravinsky), estoy dispuesto como cualquiera a admitir que esos fenómenos andan por las nubes, y que con ellos no hay que extrañarse de nada. Son diferentes, no hay vuelta que darle. 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 reíría 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 en seguida 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 irrealidades que somos todos nosotros. Y a lo mejor es por eso que Johnny me toca la cara con los dedos y me hace sentir tan feliz, tan transparente, tan poca cosa con mi buena salud, mi casa, mi mujer, mi prestigio. Mi prestigio, sobre todo. Sobre todo mi prestigio.

Pero es lo de siempre, he salido del hospital y apenas he calzado en la calle, en la hora, en todo lo que tengo que hacer, la tortilla ha girado blandamente en el aire y se ha dado vuelta. Pobre Johnny, tan fuera de la realidad. (Es así, es así. Me es más fácil creer que es así, ahora que estoy en un café y a dos horas de mi visita al hospital, que todo lo que escribí más arriba forzándome como un condenado a ser por lo menos un poco decente conmigo mismo.)

Por suerte lo del incendio se ha arreglado O.K., pues como cabía suponer la marquesa ha hecho de las suyas para que lo del incendio se arreglara O.K. Dédée y Art Boucaya han venido a buscarme al diario,

y los tres nos hemos ido a *Vix* para escuchar la ya famosa —aunque todavía secreta— grabación de *Amorows*. En el taxi Dédée me ha contado sin muchas ganas cómo la marquesa lo ha sacado a Johnny del lío del incendio, que por lo demás no había pasado de un colchón chamuscado y un susto terrible de todos los argelinos que viven en el hotel de la rue Lange. Multa (ya pagada), otro hotel (ya conseguido por Tica), y Johnny está convalciente en una cama grandísima y muy linda, toma leche a baldes y lee el *Paris Match* y el *New Yorker*, mezclando a veces su famoso (y roñoso) librito de bolsillo con poemas de Dylan Thomas y anotaciones a lápiz por todas partes.

Con estas noticias y un coñac en el café de la esquina, nos hemos instalado en la sala de audiciones para escuchar *Amorows* y *Streptomicyne*. 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. Comprendo que le enfurezca la idea de que vayan a publicar *Amorows*, porque cualquiera se da cuenta de las fallas, del soplo perfectamente perceptible que acompaña algunos finales de frase, y sobre todo la salvaje caída final, esa nota sorda y breve que me ha parecido un corazón que se rompe, un cuchillo entrando en un pan (y él hablaba del pan hace unos días). Pero en cambio 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. Johnny no puede comprender (porque lo que para él es fracaso a nosotros nos parece un camino, por lo menos la señal de un camino) que *Amorows* va a quedar como uno de los momentos más grandes

Dédée cuáles son sus planes, y me ha dicho que apenas Johnny pueda salir del hotel (la policía se lo impide por el momento) una nueva marca de discos le hará grabar todo lo que él quiera y le pagará muy bien. Art sostiene que Johnny está lleno de ideas estupendas, y que él y Marcel Gavoty van a «trabajar» las novedades junto con Johnny, aunque después de las últimas semanas se ve que Art no las tiene todas consigo, y yo sé por mi parte que anda en conversaciones con un agente para volverse a Nueva York lo antes posible. Cosa que comprendo de sobra, pobre muchacho.

—Tica se está portando muy bien —ha dicho rencorosamente Dédée—. Claro, para ella es tan fácil. Siempre llega a último momento, y no tiene más que abrir el bolso y arreglarlo todo. Yo, en cambio...

Art y yo nos hemos mirado. ¿Qué le podríamos decir? Las mujeres se pasan la vida dando vueltas alrededor de Johnny y de los que son como Johnny. No es extraño, no es necesario ser mujer para sentirse atraído por Johnny. Lo difícil es girar en torno a él sin perder la distancia, como un buen satélite, un buen crítico. Art no estaba entonces en Baltimore, pero me acuerdo de los tiempos en que conocí a Johnny, cuando vivía con Lan y los niños. Daba lástima ver a Lan. Pero después de tratar un tiempo a Johnny, de aceptar poco a poco el imperio de su música, de sus terrores diurnos, de sus explicaciones inconcebibles sobre cosas que jamás habían ocurrido, de sus repentinos accesos de ternura, entonces uno comprendía por qué Lan tenía esa cara y cómo era imposible que tuviese otra cara y viviera a la vez con Johnny. Tica es otra cosa, se le escapa por la vía de la promiscuidad, de la gran vida, y además tiene al dólar sujeto por la cola y eso es más eficaz que una ametralladora, por lo

del jazz. El artista que hay en él va a ponerse frenético de rabia cada vez que oiga ese remedo de su deseo, de todo lo que quiso decir mientras luchaba, tambaleándose, escapándose la saliva de la boca junto con la música, más que nunca solo frente a lo que persigue, a lo que se le huye mientras más lo persigue. Es curioso, ha sido necesario escuchar esto, aunque ya todo convergía a esto, a *Amorous*, para que yo me diera cuenta de que Johnny no es una víctima, no es un perseguido como lo cree todo el mundo, como yo mismo lo he dado a entender en mi biografía (por cierto que la edición en inglés acaba de aparecer y se vende como la coca-cola). Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado. Nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí, en *Amorous*, en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que es Johnny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre tras de un tigre que duerme. Y me veo precisado a decir que en el fondo *Amorous* me ha dado ganas de vomitar, como si eso pudiera libramme de él, de todo lo que en él corre contra mí y contra todos, esa masa negra informe sin manos y sin pies, ese chimpancé enloquecido que me pasa los dedos por la cara y me sonríe enloquecido.

Art y Dédée no ven (me parece que no quieren ver) más que la belleza formal de *Amorous*. Incluso a Dédée le gusta más *Streptomycyne*, donde Johnny improvisa con su soltura corriente, lo que el público entiende por perfección y a mí me parece que en Johnny es más bien distracción, dejar correr la música, estar en otro lado. Ya en la calle le he preguntado a

menos es lo que dice Art Boucaya cuando anda resen-
tido con Tica o le duele la cabeza.

—Venga lo antes posible —me ha pedido Dé-
dée—. A él le gusta hablar con usted.

Me hubiera gustado sermonearla por lo del in-
cendio (por la causa del incendio, de la que es segu-
ramente cómplice), pero sería tan inútil como decirle
al mismo Johnny que tiene que convertirse en un ciu-
dadano útil. Por el momento todo va bien, y es curioso
(es inquietante) que apenas las cosas andan bien por
el lado de Johnny yo me siento inmensamente con-
tento. No soy tan inocente como para creer en una
simple reacción amistosa. Es más bien como un apla-
zamiento, un respiro. No necesito buscarle explicacio-
nes cuando lo siento tan claramente como puedo sentir
la nariz pegada a la cara. Me da rabia ser el único que
siente esto, que lo padece todo el tiempo. Me da rabia
que Art Boucaya, Tica o Dédée no se den cuenta de
que 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
murándose 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 to-
can el piano con el aire de quien está lavando los pe-
cados 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.

Lo malo es que si sigo así voy a acabar escri-
biendo más sobre mí mismo que sobre Johnny. Em-
piezo a parecerme a un evangelista y no me hace nin-
guna gracia. Mientras volvía a casa he pensado con el
cinismo necesario para recobrar la confianza, que en
mi libro sobre Johnny sólo menciono de paso, discre-
tamente, el lado patológico de su persona. No me ha
parecido necesario explicarle a la gente que Johnny

crece pasearse por campos llenos de urnas, o que las
pinturas se mueven cuando él las mira; fantasmas de
la marihuana, al fin y al cabo, que se acaban con la
cura de desintoxicación. Pero se diría que Johnny me
deja en prenda esos fantasmas, me los pone como otros
tantos pañuelos en el bolsillo hasta que llega la hora
de recobrarlos. Y creen que soy el único que los aguan-
ta, los convive y los teme; y nadie lo sabe, ni siquiera
Johnny. Uno no puede confesarle cosas así a Johnny,
como las confesaría a un hombre realmente grande,
al maestro ante quien nos humillamos a cambio de
un consejo. ¿Qué mundo es éste que me toca cargar
como un fardo? ¿Qué clase de evangelista soy? En
Johnny no hay la menor grandeza, lo he sabido desde
que lo conocí, desde que empecé a admirarlo. Ya hace
rato que esto no me sorprende, aunque al principio
me resultara desconcertante esa falta de grandeza, qui-
zá 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 (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 honra-
dos, en Johnny hay como el fantasma de otro Johnny
que pudo ser, y ese otro Johnny está lleno de gran-
deza; al fantasma se le nota como la falta de esa di-
mensión que sin embargo negativamente evoca y con-
tiene).

Esto lo digo porque las tentativas que ha he-
cho 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 ad-
miro todavía más por eso, porque es realmente el chim-
pancé 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!)

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 se sepa qué ley fuera de las leyes clasificadas decide que a cierta llamada telefónica va a seguir inmediatamente la llegada de nuestra hermana que vive en Auvernia, o se va a ir la leche al fuego, o vamos a ver desde el balcón a un chico debajo de un auto. Como en los equipos de fútbol y en las comisiones directivas, parecería que el destino nombra siempre algunos suplentes por si le fallan los titulares. Y así es que esta mañana, cuando todavía me duraba el contento por saberlo mejorado y contento a Johnny Carter, me telefonan de urgencia al diario, y la que telefonea es Tica, y la noticia es que en Chicago acaba de morirse Bee, la hija menor de Lan y de Johnny, y que naturalmente Johnny está como loco y sería bueno que yo fuera a darles una mano a los amigos.

He vuelto a subir una escalera de hotel —y van ya tantas en mi amistad con Johnny— para encontrarme con Tica tomando té, con Dédé mojado una toalla, con Art, Delaunay y Pepe Ramírez que hablan en voz baja de las últimas noticias de Lester Young, y con Johnny muy quieto en la cama, una toalla en la frente y un aire perfectamente tranquilo y casi desdenguado. Inmediatamente me he puesto en el

bolsillo la cara de circunstancias, limitándome a pretarle fuerte la mano a Johnny, encender un cigarrillo y esperar.

—Bruno, me duele aquí —ha dicho Johnny al cabo de un rato, tocándose el sitio convencional del corazón—. Bruno, ella era como una piedrecita blanca en mi mano. Y yo no soy nada más que un pobre caballo amarillo, y nadie, nadie, limpiará las lágrimas de mis ojos.

Todo esto dicho solemnemente, casi recitado, y Tica mirando a Art, y los dos haciéndose señas de indulgencia, aprovechando que Johnny tiene la cara tapada con la toalla mojada y no puede verlos. Personalmente me repugnan las frases baratas, pero todo esto que ha dicho Johnny, aparte de que me parece haberlo leído en algún sitio, me ha sonado como una máscara que se pusiera a hablar, así de hueco, así de inútil. Dédé ha venido con otra toalla y le ha cambiado el apósito, y en el intervalo he podido vislumbrar el rostro de Johnny y lo he visto de un gris ceniciento, con la boca torcida y los ojos apretados hasta arrugarse. 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 del 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 a insultar a los responsables de la grabación de *Amorous*, sin mirar a nadie pero clavándonos a todos como bichos en un cartón nada más que con la increíble obscenidad de sus palabras, y así ha estado dos minutos insultando a todos los de *Amorous*, empezando por Art y Delaunay, pasando por mí (aunque yo...) y acabando en Dédé, en Cristo omnipotente y en la puta que los parió a

todos sin la menor excepción. Y eso ha sido en el fondo, eso y lo de la piedrecita blanca, la oración fúnebre de Bee, muerta en Chicago de neumonía.

Pasarán quince días vacíos; montones de trabajo, artículos periodísticos, visitas aquí y allá — un buen resumen de la vida de un crítico, ese hombre que sólo puede vivir de prestado, de las novedades y las decisiones ajenas. Hablando de lo cual una noche estaremos Tica, Baby Lennox 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 sobre todo a Baby Lennox, que además se ha vestido a la moda de Saint Germain-des-Prés y hay que ver cómo le queda. Baby verá aparecer a Johnny con el arrobamiento de sus veinte años, y Johnny la mirará sin verla y seguirá de largo, hasta sentarse solo en otra mesa, completamente borracho o dormido. Sentiré la mano de Tica en la rodilla.

—Lo ves, ha vuelto a fumar anoche. O esta tarde. Esa mujer...

Le he contestado sin ganas que Dédé es tan culpable como cualquier otra, empezando por ella que ha fumado docenas de veces con Johnny y volverá a hacerlo el día que le dé la santa gana. Me vendrá un gran deseo de irme y de estar solo, 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 en el Flore. Entonces Tica dirá: «Mierda», se pasará a la mesa de Johnny, y después

de dar una orden al camarero se pondrá a hablarle en la oreja a Johnny. Ni qué decir que Baby se apresurará a confiarme sus más caras esperanzas, pero yo le diré vagamente que esa noche hay que dejar tranquilo a Johnny y que las niñas buenas se van temprano a la cama, si es posible en compañía de un crítico de jazz. Baby reirá amablemente, su mano me acariciará el pelo, y después nos quedaremos tranquilos viendo pasar a la muchacha que se cubre la cara con una capa de albayalde y se pinta de verde los ojos y hasta la boca. Baby dirá que no le parece tan mal, y yo le pediré que me cante bajito uno de esos *blues* que le están dando fama en Londres y en Estocolmo. Y después volveremos a *Out of nowhere*, que esta noche nos persigue interminablemente como un perro que también fuera de albayalde y de ojos verdes.

Pasarán por ahí dos de los chicos del nuevo quinteto de Johnny, y aprovecharé para preguntarles cómo ha andado la cosa esa noche; me enteraré así de que Johnny apenas ha podido tocar, pero que lo que ha tocado valía por todas las ideas juntas de un John Lewis, suponiendo que este último sea capaz de tener alguna idea porque, como ha dicho uno de los chicos, lo único que tiene siempre a mano es las notas para tapar un agujero, que no es lo mismo. Y yo me preguntaré entre tanto hasta dónde va a poder resistir Johnny, y sobre todo el público que cree en Johnny. Los chicos no aceptarán una cerveza, Baby y yo nos quedaremos nuevamente solos, y acabaré por ceder a sus preguntas y explicarle a Baby, que realmente merece un apoyo, por qué Johnny está enfermo y acabado, por qué los chicos del quinteto están cada día más hartos, por qué la cosa va a estallar en una de esas como ya ha estallado en San Francisco, en Baltimore y en Nueva York media docena de veces.

Entrarán otros músicos que tocan en el barrio, y algunos irán a la mesa de Johnny y lo saludarán, pero él los mirará como desde lejos, con una cara horriblemente idiota, los ojos húmedos y mansos, la boca incapaz de contener la saliva que le brilla en los labios. Será divertido observar el doble manejo de Tica y de Baby, Tica apelando a su dominio sobre los hombres para alejarlos de Johnny con una rápida explicación y una sonrisa, Baby sopiéndome en la oreja su admiración por Johnny y lo bueno que sería llevarlo a un sanatorio para que lo desintoxicaran, y todo ello simplemente porque está en celo y quisiera acostarse con Johnny esta misma noche, cosa por lo demás imposible según puede verse, y que me alegra bastante. Como me ocurre desde que la conozco, pensaré en lo bueno que sería poder acariciar los muslos de Baby y estaré a un paso de proponerle que nos vayamos a tomar un trago a otro lugar más tranquilo (ella no querrá y en el fondo yo tampoco, porque esa otra mesa nos tendrá atados e infelices) hasta que de repente, sin nada que anuncie lo que va a suceder, veremos levantarse lentamente a Johnny, mirarnos y reconocernos, venir hacia nosotros —digamos hacia mí, porque Baby no cuenta— y al llegar a la mesa se doblará un poco con toda naturalidad, como quien va a tomar una papa frita del plato, 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 hay 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, aun 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. El primero en reprochármelo ha sido Johnny, nada más que llorando silenciosamente ha alzado los ojos y me ha mirado, y entre eso y la censura evidente de los parroquianos no me ha quedado más remedio que volver a sentarme frente a Johnny, sintiéndome peor que él, queriendo estar en cualquier parte menos en esa silla y frente a Johnny de rodillas.

El resto no ha sido tan malo, aunque no sé cuántos siglos han pasado sin que nadie se moviera, sin que las lágrimas dejaran de correr por la cara de Johnny, sin que sus ojos estuvieran continuamente fijos en los míos mientras yo trataba de ofrecerle un cigarrillo, de encender otro para mí, de hacerle un gesto de entendimiento a Baby que estaba, me parece, a punto de salir corriendo o de ponerse a llorar por su parte. Como siempre, ha sido Tica la que ha arreglado el lío sentándose con su gran tranquilidad en nuestra mesa, arrimando una silla del lado de Johnny y poniéndole la mano en el hombro, sin forzarlo, hasta que al final Johnny se ha enderezado un poco y ha pasado de ese horror a la conveniente actitud del amigo sentado, nada más que levantando unos centímetros las rodillas y dejando que entre sus nalgas y el suelo (iba a decir y la cruz, realmente esto es contagioso) se interesara la aceptadísima comodidad de una silla. La gente se ha cansado de mirar a Johnny, él de llorar, y nosotros de sentirnos como perros. De golpe me he explicado el cariño que algunos pintores les tienen a las sillas, cualquiera de las sillas del Flore me ha parecido de repente un objeto maravilloso, una flor, un

perfume, el perfecto instrumento del orden y la honradez de los hombres en su ciudad.

Johnny ha sacado un pañuelo, ha pedido disculpas sin forzar la cosa, y Tica ha hecho traer un café doble y se lo ha dado a beber. Baby ha estado maravillosa, renunciando de golpe a toda su estupidez cuando se trata de Johnny y se ha puesto a tararear *Mamie's blues* sin dar la impresión de que lo hacía a propósito, y Johnny la ha mirado y se ha sonreído, y me parece que Tica y yo hemos pensado al mismo tiempo que la imagen de Bee se perdía poco a poco en el fondo de los ojos de Johnny, y que una vez más Johnny aceptaba volver por un rato a nuestro lado, acompañarnos hasta la próxima fuga. Como siempre, apenas ha pasado el momento en que me siento como un perro, mi superioridad frente a Johnny me ha permitido mostrarme indulgente, charlar de todo un poco sin entrar en zonas demasiado personales (hubiera sido horrible ver deslizarse a Johnny de la silla, volver a...), y por suerte Tica y Baby se han portado como ángeles y la gente del Flore se ha ido renovando a lo largo de una hora, por lo cual los parroquianos de la una de la madrugada no han sospechado siquiera lo que acababa de pasar, aunque en realidad no haya pasado gran cosa si se lo piensa bien. Baby se ha ido la primera (es una chica estudiosa, Baby, a las nueve ya estará ensayando con Fred Callender para grabar por la tarde) y Tica ha tomado su tercer vaso de coñac y nos ha ofrecido llevarnos a casa. Entonces Johnny ha dicho que no, que prefería seguir charlando conmigo, y Tica ha encontrado que estaba muy bien y se ha ido, no sin antes pagar las vueltas de todos como corresponde a una marquesa. Y Johnny y yo nos hemos tomado una copita de chartreuse, dado que entre amigos están permitidas estas debilidades, y hemos empezado a caminar por Saint-Germain-des-Prés porque

Johnny ha insistido en que le hará bien caminar y yo no soy de los que dejan caer a los camaradas en esas circunstancias.

Por la rue de l'Abbaye vamos bajando hasta la plaza Furstenberg, que a Johnny le recuerda peligrosamente un teatro de juguete que según parece le regaló su padrino cuando tenía ocho años. 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 (otras veces lo he visto tambalearse en la calle, y no por estar borracho; algo en los reflejos que no funciona) y el calor de la noche y el silencio de las calles nos hace bien a los dos. Fuimos Gauloises, nos dejamos ir hacia el río y frente a una de las cajas de latón de los librerías del Quai de Conti un recuerdo cualquiera o un silbido de algún estudiante nos trae a la boca un tema de Vivaldi y los dos nos ponemos a cantarlo con mucho sentimiento y entusiasmo, y Johnny dice que si tuviera su saxo se pasaría la noche tocando Vivaldi, cosa que yo encuentro exagerada.

—En fin, también tocaría un poco de Bach y de Charles Ives —dice Johnny, condescendiente—. No sé por qué a los franceses no les interesa Charles Ives. ¿Conoces sus canciones? La del leopardo, tendrías que conocer la canción del leopardo. *A leopard...*

Y con su flaca voz de tenor se explaya sobre el leopardo, y ni qué decir que muchas de las frases que canta no son en absoluto de Ives, cosa que a Johnny lo tiene sin cuidado mientras esté seguro de que está cantando algo bueno. Al final nos sentamos sobre el pretil, frente a la rue Gît-le-Coeur y fumamos otro cigarrillo porque la noche es magnífica y dentro de un rato el tabaco nos obligará a beber cerveza en un café y esto nos gusta por anticipado a Johnny y a mí. Casi

no le presto atención cuando menciona por primera vez mi libro, porque en seguida vuelve a hablar de Charles Ives y de cómo se ha divertido en citar muchas veces temas de Ives en sus discos, sin que nadie se diera cuenta (ni el mismo Ives, supongo), pero al rato me pongo a pensar en lo del libro y trato de traerlo al tema.

—Oh, he leído algunas páginas —dice Johnny—. En lo de Tica hablaban mucho de tu libro, pero yo no entendía ni el título. Ayer Art me trajo la edición inglesa y entonces me enteré de algunas cosas. Está muy bien tu libro.

Adopto la actitud natural en esos casos, mezclando un aire de displicente modestia con una cierta dosis de interés, como si su opinión fuera a revelarme —a mí, el autor— la verdad sobre mi libro.

—Es como en un espejo —dice Johnny—. Al principio yo creía que leer lo que escriben sobre uno era más o menos como mirarse a uno mismo y no en el espejo. Admiro mucho a los escritores, es increíble las cosas que dicen. Toda esa parte sobre los orígenes del *bebop*...

—Bueno, no hice más que transcribir literalmente lo que me contaste en Baltimore —digo, defendiéndome sin saber de qué.

—Sí, está todo, pero en realidad es como en un espejo —se emperrea Johnny.

—¿Qué más quieres? Los espejos son fieles.

—Faltan cosas, Bruno —dice Johnny—. Tú estás mucho más enterado que yo, pero me parece que faltan cosas.

—Las que te habrás olvidado de decirme —comento bastante picado. Este mono salvaje es capaz de... (Habría que hablar con Delaunay, sería lamentable que una declaración imprudente malograra un sano esfuerzo crítico que... *Por ejemplo el vestido rojo de Lan*

—está diciendo Johnny. Y en todo caso aprovechar las novedades de esta noche para incorporarlas a una nueva edición; no estaría mal. *Tenia como un olor a perro* —está diciendo Johnny— *y es lo único que vale en ese disco*. Sí, escuchar atentamente y proceder con rapidez, porque en manos de otras gentes estos posibles desmentidos podrían tener consecuencias lamentables. *Y la urna del medio, la más grande, llena de un polvo casi azul* —está diciendo Johnny— *y tan parecida a una polviera que tenía mi hermana*. Mientras no pase de las alucinaciones, lo peor sería que desmintiera las ideas de fondo, el sistema estético que tantos elogios... — *Y además el cool no es ni por casualidad lo que has escrito* —está diciendo Johnny. Atención.)

—¿Cómo que no es lo que yo he escrito? Johnny, está bien que las cosas cambien, pero no hace seis meses que tú...

—Hace seis meses —dice Johnny, bajándose del pretil y acodándose para descansar la cabeza entre las manos—. *Six months ago*. Ah, Bruno, lo que yo podría tocar ahora mismo si tuviera a los muchachos... Y a propósito: muy ingenioso lo que has escrito sobre el saxo y el sexo, muy bonito el juego de palabras. *Six months ago*. *Six, sax, sex*. Positivamente precioso, Bruno. Maldito seas, Bruno.

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 exactísimo cuando se lo expliqué en Nueva York) y que el paraquetismo 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 que 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 de la estrella es Ajenjo, no hay nada que hacerle.

—El nombre de la estrella es Ajenjo —dice Johnny, hablando para sus dos manos—. Y sus cuernos serán echados en las plazas de la grande ciudad. Hace seis meses.

Aunque nadie me vea, aunque nadie lo sepa, me encojo de hombros para las estrellas (el nombre de la estrella es Ajenjo). Volvemos a lo de siempre: «Esto lo estoy tocando mañana.» El nombre de la estrella es Ajenjo y sus cuernos serán echados hace seis meses. En las plazas de la grande ciudad. Salido, lejos. Y yo con sangre en el ojo, simplemente porque no ha querido decirme nada más sobre el libro, y en realidad no he llegado a saber qué piensa del libro que tantos miles de *fans* están leyendo en dos idiomas (muy pronto en tres, y ya se habla de la edición española, parece que en Buenos Aires no solamente se tocan tangos).

—Era un vestido precioso —dice Johnny—. No quieras saber cómo le quedaba a Lan, pero va a ser mejor que te lo explique delante de un whisky, si es que tienes dinero. Dédée me ha dejado apenas trescientos francos.

Ríe burlonamente, mirando el Sena. Como si él no supiera procurarse la bebida y la marihuana. Empezó a explicarme que Dédée es muy buena (y del

libro nada) y que lo hace por bondad, pero por suerte está el compañero Bruno (que ha escrito un libro, pero nada) y lo mejor será ir a sentarse a un café del barrio árabe, donde lo dejan a uno tranquilo siempre que se vea que pertenece un poco a la estrella llamada Ajenjo (esto lo pienso yo, estamos entrando por el lado de Saint-Sévérin y son las dos de la mañana, hora en que mi mujer suele despertarse y ensayar todo lo que me va a decir junto con el café con leche). Así pasa con Johnny, así nos bebemos un horrible coñac barato, así doblamos la dosis y nos sentimos tan contentos. Pero del libro nada, solamente la polvera en forma de cisne, la estrella, pedazos de cosas que van pasando por pedazos de frases, por pedazos de miradas, por pedazos de sonrisas, por gotas de saliva sobre la mesa, pegadas a los bordes del vaso (del vaso de Johnny). Sí, hay momentos en que quisiera que ya estuviese muerto. Supongo que muchos en mi caso pensarían lo mismo. Pero cómo resignarse a que Johnny se muera llevándose lo que no quiere decirme esta noche, que desde la muerte siga cazando, siga salido (yo ya no sé cómo escribir todo esto) aunque me valga la páz, la cátedra, esa autoridad que dan las tesis incontrovertidas y los entierros bien capitaneados.

De cuando en cuando Johnny interrumpe un largo tamborileo sobre la mesa, me mira, hace un gesto incomprensible y vuelve a tamborilear. El patrón del café nos conoce desde los tiempos en que veníamos con un guitarrista árabe. Hace rato que Ben Aífa quisiera irse a dormir, somos los únicos en el mugriento café que huele a ají y a pasteles con grasa. También yo me caigo de sueño, pero la cólera me sostiene, una rabia sorda y que no va contra Johnny, más bien como cuando se ha hecho el amor toda una tarde y se siente la necesidad de una ducha, de que el agua y el jabón se lleven eso que empieza a volverse rancio, a mostrar

demasiado claramente lo que al principio... Y Johnny marca un ritmo obstinado sobre la mesa, y a ratos cantorea, casi sin mirarme. Muy bien puede ocurrir que no vuelva a hacer comentarios sobre el libro. Las cosas se lo van llevando de un lado a otro, mañana será una mujer, otro lo cualquiera, un viaje. Lo más prudente sería quitarle disimuladamente la edición en inglés, y para eso hablar con Dédé y pedirle el favor a cambio de tantos otros. Es absurda esta inquietud, esta casi cólera. No cabía esperar ningún entusiasmo de parte de Johnny; en realidad jamás se me había ocurrido pensar que leería el libro. Sé muy bien que el libro no dice la verdad sobre Johnny (tampoco mente), sino que se limita a la música de Johnny. Por discreción, por bondad, no he querido mostrar 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 lo que verdaderamente cuenta, el arte incomparable de Johnny. ¿Qué más podía decir? Pero a lo mejor es precisamente ahí donde está él esperándome, como siempre al acecho esperando algo, agazapado para dar uno de esos saltos absurdos de los que salimos todos lastimados. Y es ahí donde acaso está esperándome para desmentir todas las bases estéticas sobre las cuales he fundado la razón última de su música, la gran teoría del jazz contemporáneo que tantos elogios me ha valido en todas partes.

Honestamente, ¿qué me importa su vida? Lo único que me inquieta es que se deje llevar por esa conducta que no soy capaz de seguir (digamos que no quiero seguir) y acabe desmintiendo las conclusiones de mi libro. Que deje caer por ahí que mis afirmaciones son falsas, que su música es otra cosa.

—Oye, hace un rato dijiste que en el libro faltaban cosas.

(Atención, ahora.)

—¿Que faltan cosas, Bruno? Ah, sí, te dije que faltaban cosas. Mira, no es solamente el vestido rojo de Lan. Están... ¿Serán realmente urnas, Bruno? Anoche volví a verlas, un campo inmenso, pero ya no estaban tan enterradas. Algunas tenían inscripciones y dibujos, se veían gigantes con cascos como en el cine, y en las manos unos garrotos enormes. Es terrible andar entre las urnas y saber que no hay nadie más, que soy el único que anda entre ellas buscando. No te aflijas, Bruno, no importa que se te haya olvidado poner todo eso. Pero, Bruno —y levanta un dedo que no tiembla—, de lo que te has olvidado es de mí.

—Vamos, Johnny.

—De mí, Bruno, de mí. Y no es culpa tuya no haber podido escribir lo que yo tampoco soy capaz de tocar. Cuando dices por ahí que mi verdadera biografía está en mis discos, yo sé que lo crees de verdad y además suena muy bien, pero no es así. Y si yo mismo no he sabido tocar como debía, tocar lo que soy de veras... ya ves que no se te pueden pedir milagros, Bruno. Hace calor aquí adentro, vámonos.

Lo sigo a la calle, erramos unos metros hasta que en una calleja nos interpela un gato blanco y Johnny se queda largo tiempo acariciándolo. Bueno, ya es bastante; en la plaza Saint-Michel encontraré un taxi para llevarlo al hotel e irme a casa. Después de todo no ha sido tan terrible; por un momento temí que Johnny hubiera elaborado una especie de antiteoría del libro, y que la probara conmigo antes de soltarla por ahí a todo trapo. Pobre Johnny acariciando un gato blanco. En el fondo lo único que ha dicho es que nadie sabe nada de nadie, y no es una novedad. Toda biografía da eso por supuesto y sigue adelante, qué diablos. Vamos, Johnny, vamos a casa que es tarde.

—No creas que solamente es eso —dice Johnny, enderezándose de golpe como si supiera lo que estoy pensando—. Está Dios, querido. Ahí sí que no has pegado una.

—Vamos, Johnny, vamos a casa que es tarde.

—Está lo que tú y los que son como mi compañero Bruno llaman Dios. El tubo de dentífrico por la mañana, a eso le llaman Dios. El tacho de basura, a eso le llaman Dios. El miedo a reventar, a eso le llaman Dios. Y has tenido la desverguenza de mezclarme con esa porquería, has escrito que mi infancia, y mi familia, y no sé qué herencias ancestrales... Un montón de huevos podridos y tú cacareando en el medio, muy contento con tu Dios. No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío.

—Lo único que he dicho es que la música negra...

—No quiero tu Dios —repite Johnny—. ¿Por qué me lo has hecho aceptar en tu libro? Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, yo hago mi Dios, no necesito de tus inventos, déjaselos a Mahalia Jackson y al Papa, y ahora mismo vas a sacar esa parte de tu libro.

—Si insistes —digo por decir algo—. En la segunda edición.

—Estoy tan solo como este gato, y mucho más solo porque lo sé y él no. Condenado, me está plantando las uñas en la mano. Bruno, el jazz no es solamente música, yo no soy solamente Johnny Carter.

—Justamente es lo que 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 esto es lo peor, lo que verdaderamente te has olvidado de 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.

Rara modestia, en verdad, a esa hora de la noche. Este Johnny...

—¿Cómo te puedo explicar? —grita Johnny poniéndome las manos en los hombros, sacudiéndome a derecha y a izquierda. (*La paix!*, chillan desde una ventana)—. 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, mientras que lo que yo quiero, lo que yo quiero... Y por eso a veces pisoteo el saxo y la gente cree que se me ha ido la mano en la bebida. Claro que en realidad siempre estoy borracho cuando lo hago, porque al fin y al cabo un saxo cuesta muchísimo dinero.

—Vamos por aquí. Te llevaré al hotel en taxi.

—Eres la mar de bueno, Bruno —se burla Johnny—. El compañero Bruno anota en su libreta todo lo que uno le dice, salvo las cosas importantes. Nunca creí que pudieras equivocarte tanto hasta que Art me pasó el libro. Al principio me pareció que hablabas de algún otro, de Ronnie o de Marcel, y después Johnny de aquí y Johnny de allá, es decir, que se trataba de mí y yo me preguntaba ¿pero éste soy yo?, y dale conmigo en Baltimore, y el *Birdland*, y que mi estilo... Oye —agrega casi fríamente—, no es que no me dé cuenta de que has escrito un libro para el público. Está muy bien y todo lo que dice sobre mi manera de tocar y de sentir el jazz me parece perfectamente O.K. ¿Para qué vamos a seguir discutiendo sobre el libro? Una basura en el Sena, esa paja que flota al lado del muelle, tu libro. Y yo esa otra paja,

y tú esa botella que pasa por ahí cabeceando. Bruno, yo me voy a morir sin haber encontrado..., sin...

Lo sostengo por debajo de los brazos, lo apoyo en el pretil del muelle. Se está hundiendo en el delirio de siempre, murmura pedazos de palabras, escupe.

—Sin haber encontrado —repite—. Sin haber encontrado...

—¿Qué querías encontrar, hermano? —le digo—. No hay que pedir imposibles, lo que tú has encontrado bastaría para...

—Para ti, ya sé —dice rencorosamente Johnny—. Para Art, para Dédé, para Lan... No sabes cómo... Sí, a veces la puerta ha empezado a abrirse... Mira los dos pajas, se han encontrado, están bailando una frente a la otra... Es bonito, eh... Ha empezado a abrirse... El tiempo... yo te he dicho, me parece, que eso del tiempo... Bruno, toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita... Me acuerdo en Nueva York, una noche... Un vestido rojo. Sí, rojo, y le quedaba precioso. Bueno, una noche estábamos con Miles y Hal... llevábamos yo creo que una hora dándole a lo mismo, solos, tan felices... Miles 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 lejísimo pero dentro de mí mismo, al lado de mí mismo, alguien estuviera de pie... No exactamente alguien... Mira la botella, es increíble cómo cabecea... No era alguien, uno busca comparaciones... Era la seguridad, el encuentro, como en algunos sueños, ¿no te parece?, cuando todo está resuelto, Lan y las chicas te esperan con un pavo al horno, en el auto no atrapas ninguna luz roja, todo va dulce como una bola de billar. Y lo que había a mi lado era como yo mismo pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York, y sobre todo sin tiempo, sin que

después... sin que hubiera después... Por un rato no hubo más que siempre... Y yo no sabía que era mentira, que eso ocurría porque estaba perdido en la música, y que apenas acabara de tocar, porque al fin y al cabo alguna vez tenía que dejar que el pobre Hal se quitara las ganas en el piano, en ese mismo instante me caería de cabeza en mí mismo...

Llora dulcemente, se frota los ojos con sus manos sucias. Yo ya no sé qué hacer, es tan tarde, del río sube la humedad, nos vamos a resfriar los dos.

—Me parece que he querido nadar sin agua —murmura Johnny—. Me parece que he querido tener el vestido rojo de Lan pero sin Lan. Y Bee está muerta, Bruno. Yo creo que tú tienes razón, que tu libro está muy bien.

—Vamos, Johnny, no pienso ofenderme por lo que le encuentres de malo.

—No es eso, tu libro está bien porque... porque no tiene urnas, Bruno. Es como lo que toca Satchmo, tan limpio, tan puro. ¿A ti no te parece que lo que toca Satchmo es como un cumpleaños o una buena acción? Nosotros... Te digo que he querido nadar sin agua. Me pareció... pero hay que ser idiota... me pareció que un día iba a encontrar otra cosa. No estaba satisfecho, pensaba que las cosas buenas, el vestido rojo de Lan, y hasta Bee, eran como trampas para ratones, no sé explicarme de otra manera... Trampas para que uno se conforme, sabes, 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 París 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...

—Lo único que cuenta es dar de sí todo lo posible —digo, sintiéndome insuperablemente estúpido.

—Y ganar todos los años el referéndum de *Down Beat*, claro —asiente Johnny—. Claro que sí, claro que sí, claro que sí. Claro que sí.

Lo llevo poco a poco hacia la plaza. Por suerte hay un taxi en la esquina.

—Sobre todo no acepto a tu Dios —murmura Johnny—. No me vengas con eso, no lo permito. Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondaría a patadas, eso sí. Rompería a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta. Aquella vez en Nueva York yo creo que abrí la puerta con mi música, hasta que tuve que parar y entonces el maldito me la cerró en la cara nada más que porque no le he rezado nunca, porque no le voy a rezar nunca, porque no quiero saber nada con ese portero de librea, ese abridor de puertas a cambio de una propina, ese...

Pobre Johnny, después se queja de que uno no ponga esas cosas en un libro. Las tres de la madrugada, madre mía.

Tica se había vuelto a Nueva York, Johnny se había vuelto a Nueva York (sin Dédé, muy bien instalada ahora en casa de Louis Perron, que promete como trombonista). Baby Lennox se había vuelto a Nueva York. La temporada no era gran cosa en París y yo extrañaba a mis amigos. Mi libro sobre Johnny se vendía muy bien en todas partes, y naturalmente Sammy Pretzal hablaba ya de una posible adaptación en Hollywood, cosa siempre interesante cuando se calcula la relación franco-dólar. Mi mujer seguía fu

riosa por mi historia con Baby Lennox, nada demasiado grave por lo demás, al fin y al cabo. Baby es acentadamente promiscua y cualquier mujer inteligente debería comprender que esas cosas no comprometen el equilibrio conyugal, aparte de que Baby ya se había vuelto a Nueva York con Johnny, finalmente se había dado el gusto de irse con Johnny en el mismo barco. Ya estaría fumando marihuana con Johnny, perdida como él, pobre muchacha. Y *Amorous* acababa de salir en París, justo cuando la segunda edición de mi libro entraba en prensa y se hablaba de traducirlo al alemán. Yo había pensado mucho en las posibles modificaciones de la segunda edición. Honrado en la medida en que la profesión lo permite, me preguntaba si no hubiera sido necesario mostrar bajo otra luz la personalidad de mi biografiado. Discutimos varias veces con Delaunay y con Hodeir, ellos no sabían realmente qué aconsejarme porque encontraban que el libro era estupendo y que a la gente le gustaba así. Me pareció advertir que los dos tenían un con-tagio literario, que yo acabara tiñendo la obra con matices que poco o nada tenían que ver con la música de Johnny, al menos según la entendíamos todos nosotros. Me pareció que la opinión de gentes autorizadas (y mi decisión personal, sería tonto negarlo a esta altura de las cosas) justificaba dejar tal cual la segunda edición. La lectura minuciosa de las revistas especializadas de los Estados Unidos (cuatro reportajes a Johnny, noticias sobre una nueva tentativa de suicidio, esta vez con tintura de yodo, sonda gástrica y tres semanas de hospital, de nuevo tocando en Baltimore como si nada) me tranquilizó bastante, aparte de la pena que me producían estas recaídas lamentables. Johnny no había dicho ni una palabra comprometedora sobre el libro. Ejemplo (en *Stomping Around*, una revista musical de Chicago, entrevista de Teddy Rogers a John-

ny): «¿Has leído lo que ha escrito Bruno V... sobre ti en París?» «Sí. Está muy bien.» «¿Nada que decir sobre ese libro?» «Nada, fuera de que está muy bien. Bruno es un gran muchacho.» Quedaba por saber lo que pudiera decir Johnny cuando anduviera borracho o drogado, pero por lo menos no había rumores de ningún desmentido por su parte. Decidí no tocar la segunda edición del libro, seguir presentando a Johnny como lo que era en el fondo: un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado como tanto músico, tanto ajedrecista y tanto poeta del don de crear cosas estupendas sin tener la menor conciencia (a lo sumo un orgullo de boxeador que se sabe fuerte) de las dimensiones de su obra. 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 recordada, las manos que marcan el ritmo, las caras que se aslojan beatíficamente, la música que se pasea por la piel, se incorpora a la sangre y a la respiración, y después basta, nada de razones profundas.

Primero llegaron los telegramas (a Delaunay, a mí, por la tarde ya salían en los diarios con comentarios idiotas); veinte días después tuve carta de Baby Lennox, que no se había olvidado de mí. «En Bellevue lo trataron espléndidamente y yo lo fui a buscar cuando salió. Vivíamos en el departamento de Mike Ruso solo, que anda en gira por Noruega. Johnny estaba muy bien, y aunque no quería tocar en público aceptó grabar discos con los chicos del Club 28. A ti te lo puedo decir, en realidad estaba muy débil (ya me imagino lo que quería dar a entender Baby con esto, después de nuestra aventura en París) y de noche me daba miedo la forma en que respiraba y se quejaba. 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 da 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 idea del futuro). A mitad de un programa de televisión que le hacía mucha gracia a Johnny, empezó a toser, de golpe se dobló bruscamente, etc. No estoy tan seguro de que la muerte fuese instantánea como lo declaró Tica a la policía (tratando de salir del lfo descomunal en que la había metido la muerte de Johnny en su departamento, la marihuana que había al alcance de la mano, algunos lfos anteriores de la pobre Tica, y los resultados no del todo convincentes de la autopsia. Ya se imagina uno todo lo que un médico podía encontrar en el hígado y en los pulmones de Johnny). «No quisieras 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 (parece que Rogers quiere contratarme para París y Berlín) todo lo que es necesario que sepas, tú que eras el mejor amigo de Johnny.» Y después de una carillá entera dedicada a insultar a Tica, que de creerle no sólo sería causante de la muerte de Johnny, sino del ataque a Pearl Harbor y de la Peste Negra, esta pobrecita Baby terminaba: «Antes de que se me olvide, un día en Bellevue preguntó mucho por ti, se le mezclaban las ideas y pensaba que estabas en Nueva York y que no querías

ir a verlo, hablaba siempre de unos campos llenos de cosas, y después te llamaba y hasta te decía palabrotas, pobre. Ya sabes lo que es la fiebre. Tica le dijo a Bob Carey que las últimas palabras de Johnny habían sido algo así como: 'Oh, hazme una máscara', pero ya te imaginas que en ese momento...» Vaya si me lo imaginaba. «Se había puesto muy gordo», agregaba Baby al final de su carta, «y ¡ádeaba al caminar!». Eran los detalles que cabía esperar de una persona tan delicada como Baby Lennox.

Todo esto coincidió con la aparición de la segunda edición de mi libro, pero por suerte tuve tiempo de incorporar una nota necrológica 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 de una nueva traducción, creo que al sueco o al noruego. Mi mujer está encantada con la noticia.