

Unmake me a Mask

ROCCO CARBONE

Universidad Nacional de General Sarmiento/CONICET (Argentina)

La descolonización no puede ser el resultado de una operación mágica, de un sacudimiento natural o de un entendimiento amigable.

Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*

El colonialismo es la cara negra del imperialismo.

Resumen

Este trabajo plantea tres puntos de interrogación generales y uno específico. En la primera parte abarca un arco de tiempo que va desde 1994 (ó 1998) hasta 2015, haciendo pie en 2012. Ahí pone en foco los procesos de democratización vigentes en la América Latina del siglo XXI. Un segundo momento se detiene sobre la categoría de canon, aún vigente en la crítica literaria y cultural del siglo XXI y que va a contramano de los procesos de democratización política. El tercer momento se detiene en otra categoría, que es lo colonial y en particular en los detalles semántico-conceptuales de colonización y colonialismo. Este entramado está articulado en función de una primera crítica al canon y también en función del punto específico de este trabajo que consiste en una lectura anticanónica de *El Perseguidor* (1959) de Julio Cortázar.

Palabras clave: *El Perseguidor*, democratización, canon, colonial, descolonial

Abstract

This work reflects on three general axis. Its first part reviews the 1994 (or 1998) to 2015 period, with a specifical interest in 2012. It looks back on the democratization process still current in the XXIth Century Latin America's democracies. Its second part rethinks the canon as a category against the political democratization that went on in Latin America these past years. Its third part thinks colonialism and colonization, in their semantic-conceptual details, to articulate a critic anti-canonical essay on Julio Cortázar's "El perseguidor" (1959).

Keywords: *El Perseguidor*, Democratising, Canon, Colonial, De colonial.

1. LA COSA SON TRES

Este trabajo –que se inscribe menos en los márgenes de la crítica literaria que cultural– plantea tres puntos de interrogación generales y uno específico. En la primera parte abarca un arco de tiempo que va desde 1994 (ó 1998) hasta 2015, haciendo pie en 2012. Ahí pone en foco los procesos de democratización (que estuvieron y en parte hoy en día siguen) vigentes en la América Latina del siglo XXI en tanto movimientos de crecimiento, de progreso y sobre todo de ampliación de derechos. Ya que la vida política tiene imbricaciones estrechas con la vida cultural y literaria, un segundo momento se detiene sobre la categoría de canon. Categoría aún vigente en la crítica literaria y cultural del siglo XXI latinoamericano y que va a contramano de los procesos de democratización política. Es más: que niega los procesos de ampliaciones

de derechos. El canon es una categoría epistemológicamente restrictiva y culturalmente conservadora o, al revés, antiemancipatoria. El tercer momento se detiene en otra categoría, que es lo colonial y en particular en los detalles semántico-conceptuales de colonización y colonialismo. Este entramado está articulado en función de una primera crítica al canon y también en función del punto específico de este trabajo que consiste en una lectura *anticanónica* de *El Perseguidor* (1959). Lectura que se vincula menos con la crítica literaria que cultural; por eso, y por más que sea totalmente legítimo, no entrará en diálogo con las demás reflexiones críticas que se escribieron, desde su aparición, acerca de este importante cuento en la producción cortazariana; ni se ocupará de trazar relaciones o poner en perspectiva el cuento dentro de la producción cortazariana general¹. Además, cuando digo “anticanónica” me refiero a dos cosas: que este trabajo prefiere la puesta en foco de Johnny Carter –como orientador ideológico del relato, por sobre Bruno V.– y que realza el conflicto entre esos dos personajes por sobre la “formulación” o lo que es posible llamar “la escritura” del cuento.

Si bien los dos personajes sobre los que reflexiona Cortázar –Johnny y Bruno– podrían ser considerados como una pareja de oposición, en realidad deben ser leídos e interpretados según lo que implican: una complementariedad dialéctica que como tal determina una síntesis (el cuento mismo) de las contradicciones de la producción artística –arte y crítica– en una correlación en la que las dos polos se condicionan mutuamente dentro del proceso productivo; y determinan, también, una síntesis de relaciones que es posible nombrar como (des)coloniales. De hecho, lo que me interesa proponer es un análisis del conflicto que plantea Cortázar y situar a esos dos personajes en el contexto de una relación (des)colonial; en esto reside la hipótesis de este trabajo. Entre ellos, en el cuento, se establece una relación que puede ser calificada de “colonial” porque Johnny resulta ser un “objeto” explotado por su biógrafo, Bruno. O al revés, que es más precisamente, la actitud de Bruno frente a Johnny recuerda la actitud de una clase dominante que, con su racionalismo, trata de apropiarse de lo diversamente deseante. De lo otro, a quien no entiende (cabalmente) y al cual se esfuerza por dominar como forma de control y apropiación. Y en esa relación que se organiza en torno de lo racional se concentran los problemas (¿complementarios?) del autoritarismo, de la dominación, de la explotación. Esos mismos problemas que los racionalistas dicen condenar.

Dos (o de los riesgos): para que los términos que propongo nos sean percibidos como implícitamente reductores y de términos previsibles, quisiera agregar que postulo una relación dialéctica y no un binarismo reduccionista enunciable como que “los blancos” son dominadores y esclavistas, y que “los negros” encarnan una posibilidad de otra índole. O: que el racionalismo es cómplice y que el intuicionismo es liberador. Nada de todo eso se pretende insinuar aquí, pero me parece que obligatoriamente hay que reconocer que el racionalismo de las clases dominantes ha sido y es menos una fuerza humanista que reaccionaria.

2. DEL SUBCOMANDANTE MARCOS A MACRI

El siglo XXI tiene apenas dieciséis años. Años cargados de múltiples “borrascas de la historia” del siglo XX. Dieciséis años que en América Latina tienen un punto de continuidad: la democratización; esa idea que desde un tiempo a esta parte está siendo puesta en crisis en distintas latitudes de nuestro subcontinente. Democratización que es consecuencia de los procesos democráticos que en los países de América del Sur se inauguraron luego de experiencias autoritarias. Esa democracia que en los distintos países de América del Sur, y en el siglo XX,

¹ Por más que ese diálogo aquí no esté explicitado, debo reconocer que está inscripto implícitamente en este trabajo a través de las lecturas y enseñanzas de los textos de Saúl Sosnowski –son muchos y no puedo recopilarlos aquí, pero que están recogidos en mi único librito escrito en italiano: Carbone (2001)– y de un texto muy, o bastante, althusseriano de Jitrik (1975).

era percibida como una utopía. Sobre todo sobre los tramos finales de sus respectivas dictaduras. Una democracia soñada con esperanza desde que los regímenes autoritarios empezaron a dar señales de agotamiento (de una legitimidad por demás precaria). Desde ese punto de mira, la democracia se prefiguraba como el nombre de un futuro que debía ser conquistado. Y más que de democracia, luego de la asunción del primer presidente y de un gobierno surgidos del voto popular, se solía hablar de “transición”. O sea, de un camino que iba a conducir a las sociedades de cada país de una historia de intolerancia, autoritarismo, “oscurantismo” a un futuro de pluralismo, libertad, integración y convivencia bajo un patrón por cierto más deseable que el anterior. La democracia aparecía de manera proyectiva, entendida menos como proyecto/realización que como programa a realizar. Entonces, la utopía democrática era utopía de la plena realización de todas esas libertades arrebatadas y negadas por las dictaduras.

Luego llegaron los años neoliberales: una democracia representativa y liberal con una “clase política” separada de los ciudadanos y esquizofrénica respecto de su suerte. Con unos ciudadanos cada vez más desencantados de la política. En ese lapso prolongado, la idea de democracia como utopía declina del todo. Y se adelgaza también la participación política que, como correlato tenía una creciente expropiación instrumentada desde el Estado. Según como miremos, este paradigma entró en crisis en 1994, cuando surgió el Movimiento Zapatista en Chiapas, o en 1998 con la victoria de Chávez en Venezuela. Sea como fuere, 1994 ó 1998, a partir de esos puntos de inflexión se abre un ciclo de impugnación al orden neoliberal como paradigma dominante de acumulación y dominación que sobre su cierre redundó en varias “crisis presidenciales”. Este orden social, ya en profunda desintegración y con altos niveles de corrupción política, terminó de desplomarse a fuerza de movilizaciones populares, activismos y lógicas de insurrección callejera que produjeron la caída de gobiernos que, en sus respectivos países, gestionaban de modo neoliberal.

A los años neoliberales siguieron experiencias políticas progresistas/reformistas. Y aquí aparece una nueva idea, que tiene que ver menos con la categoría de democracia que con la de “democratización” (Rinesi, 2013): que ya no designa un estado, sino un proceso, no una utopía, sino un movimiento. De crecimiento, de progreso y de ampliación de derechos. Me parece que este es un signo común y general de la América Latina del siglo XXI: la cuestión de los derechos. Y si bien es cierto que esta cuestión no fue representativa de todos los países del subcontinente, lo fue de todos aquellos de algún modo encarnaron modelos sociales y políticos más inclusivos y menos desiguales. Esa experiencia, por lo menos en la región del Cono Sur, empezó a entrar en crisis con el golpe de Estado en Paraguay, de junio de 2012, y se agudizó con el triunfo de Mauricio Macri en la Argentina, a fines de 2015.

Si acordamos que en la América Latina del XXI podemos encontrar dimensiones que se cruzan –democratización, centralidad del Estado y gobiernos progresistas/reformistas–, también hay que agregar otra variable menos promisorias: la puesta en crisis de esas dimensiones por una derecha más o menos desarmada luego del golpe militar a Chávez (2002), pero con muchos representantes en cada uno de los países latinoamericanos y que en algunos de ellos llegó al poder a través de vías democráticas, como en la Argentina (2015) o a través de la mediación de un golpe de Estado parlamentario como en Paraguay (2012).

3. CANON. O UNA CATEGORÍA ANTIEMANCIPATORIA

Todo esto forma parte de la vida política de América Latina y *pareciera* no tener puntos de contacto con las cosas que pretende discutir este trabajo, que son cosas literarias en su perspectiva cultural. Pero sabemos muy bien que la vida política tiene imbricaciones estrechas con

la vida cultural y literaria. Y vamos a discutir de un escritor que indudablemente es sumamente interesante, sumamente atractivo y, también, sumamente canónico dentro del marco de las letras latinoamericanas.

¿Y qué es el canon? Una *unità di misura*: una vara, un modelo a seguir que distingue un adentro y un afuera, un límite entre lo que es y lo que ni es ni debe ser ni llegará a ser (fácilmente). Y ese límite indica que lo que está adentro es ejemplar y selecto. Nos da la pauta de que eso que está adentro es bueno, aunque no lo hayamos transitado nunca: la *Divina Commedia*, por ejemplo, o cualquier otro gran clásico. En términos generales, el canon se configura por un conjunto escogido de obras y autores que gozan. ¿De qué? De prestigio artístico-cultural, social, académico. En este sentido, el canon compila un repertorio cerrado de obras y autores que en ese mismo movimiento acuña como referentes ineludibles dentro de tal o cual contexto cultural. De esto descendería que lo que queda fuera del canon es malo: estéticamente malo (idea difundida y muy falaz por cierto). Cortázar habita el canon (o distintos cánones: de la literatura argentina, de las literaturas latinoamericanas y de la literatura “universal”), por ende es bueno y por eso mismo seguimos debatiendo sobre las obras de un escritor ya un tanto fechado en cuanto a los problemas que interpelan las literaturas latinoamericanas del siglo XXI.

¿Cuál es la utilidad del canon, además de servir para seleccionar cosas más o menos “buenas”? Al ser una categoría elitista –restrictiva frente a los hechos literarios: los autores y las obras canónicas son pocas; hay pocas mujeres en la literatura universal por ejemplo– y epistemológicamente restrictiva hace que lxs críticxs literarixs trabajen poco, quiero decir, sin grandes esfuerzos. El canon, podemos decir, “nos hace vagos”. Dos: es una categoría aún vigente en la crítica literaria y cultural del siglo XXI que va en contra de los procesos de democratización a los que me refería antes. Es más: que niega los procesos de ampliación de derechos. El canon es una categoría culturalmente conservadora o, al revés, antiemancipatoria. Con esto queda explícito el nexo entre “canon” y la situación política latinoamericana desarrollada anteriormente.

Lo deseable no sería (ni debería ser) borrar el canon del léxico de los estudios literarios o, más ampliamente, culturales. No habría que negarlo pero sí forcejear para ampliar sus márgenes; estrechos por cierto; disputar más derechos para que más obras literarias y más escritorxs puedan tener carta de ciudadanía dentro de lo que llamamos Literatura. O hacer lecturas anticanónicas de los textos.

Para formular una lectura anticanónica de Cortázar, y concretamente de uno de sus cuentos –que es *El Perseguidor* (1959)–, propongo que hagamos foco en uno de los dos personajes centrales implicados en esa estructura. Me refiero al negro y jazzman Johnny Carter. Anticanónico, desde mi punto de vista, aquí implica proponer una lectura anticolonial, que el mismo texto habilita. Johnny es negro –esta “condición” no puede pasar desapercibida– y sobre todo hace música negra: es un jazzman². Bruno, que es blanco, escribe una biografía para “explicarnos” a Johnny: *qué es Johnny, qué es su música*. Y quiere hacerlo bien y verídicamente pero no lo logra. Pues Bruno tiene intereses (¿estético?) comerciales para con Johnny³.

² “Anticanónico” sin embargo podría implicar también otras lecturas, ideologías, epistemologías alternativas.

³ Podría argumentarse que otros textos de Cortázar –por ejemplo, *Rayuela*, acaso su obra de mayor circulación– presentan una tensión análoga a la postulada entre Johnny y Bruno en *El Perseguidor*. Vale decir: Horacio no sabe-logra-puede “penetrar” el mundo-Maga y entonces aprovecha la “voluntad deseante” de ésta para su propia búsqueda de un centro, de una verdad total. Sin embargo, el planteo en clave anticolonial que aquí propongo para Johnny/Bruno, no resulta adecuado en ese caso, ya que no hay desequilibrios “etnoraciales” entre ellos (ambos sudamericanos, rioplatenses, en París); sí, por cierto, genéricos. Pero ese es otro asunto.

4. COLONIAL(ES)

El colonialismo podemos imaginarlo como la geografía multiplicada (modificada) por la historia. Y como una maquinaria que cruzando historia y geografía implicó “epistemicidios”. Esto es: la pérdida de experiencias cognitivas de una enorme inmensidad de pueblos.

La identificación de las condiciones epistemológicas permite mostrar la vastísima destrucción de conocimientos propios de los pueblos causada por el colonialismo europeo –lo que llamo epistemicidio– y, por otro lado, el hecho de que el fin del colonialismo político no significó el fin del colonialismo en las mentalidades y subjetividades, en la cultura y en la epistemología y que por el contrario continuó reproduciéndose de modo endógeno. (De Sousa Santos, 2010: 7-8)

Apelamos a esa categoría –la de colonialismo– para individuar una formación social singular definida por la dominación extranjera de una población nativa obligada a la fuerza a una superexplotación laboral. Pese a esta definición general, se precisan distinciones para contextualizar lo colonial, macrocategoría integrada por al menos dos subunidades: colonización y colonialismo.

La *colonización* es el proceso de expansión y conquista *fáctica* de las colonias; donde sea que estén, a veces al interior de la propia unidad nacional: Calabria es una (semi)colonia de Italia por ejemplo. Facticidad que implica el sometimiento de otro territorio por medio de la fuerza o por medio de la superioridad económica. Presuntamente, por una aceleración en el desarrollo de las contradicciones económico-sociales, un país o un grupo de países empiezan a tener el deseo de dominar otras tierras, consideradas como espacios “vacantes”. Entonces, colonización indica un movimiento de agresión que va a consolidar un sistema diferenciado y polarizante. Expresa la voluntad de controlar, manipular e incorporar un mundo diferente, alternativo o nuevo. La colonización expresa un intercambio desigual entre varios tipos de poder: entre las ideas sobre lo que “nosotros” hacemos (bien) y “ellos” no pueden hacer o comprender del mismo modo que “nosotros”.

El *colonialismo* en cambio es una realidad cultural y política. Indica la doctrina y la práctica político-institucional de la colonización. Se trata de un cuerpo compuesto de teoría y práctica. Ha llegado a ser un sistema para conocer las Colonias, un filtro, una interfaz aceptada que las colonias han atravesado para penetrar en la conciencia occidental. Debemos entenderlo como una organización sistemática de la dominación. En su inflexión más general, es la dominación institucionalizada de un Estado sobre pueblos que pertenecen a civilizaciones lejanas. Con colonialismo nos referimos entonces a la dominación política, administrativa, financiera, económica, comercial, militar y cultural de un ocupante sobre un pueblo ocupado residente en un territorio más o menos distante respecto de un área metropolitana. En cuanto a lo cultural, que es lo que más nos interesa a nosotrxs en este contexto: el colonialismo ha armado los modelos culturales y los sistemas de instrucción escolástica en cada uno de los niveles. Así, ha modelado los cánones del gusto, los valores y las formas de vida de las clases medias emergentes (AA. VV., 1983; Bobbio *et alii*, 1991; Hobson, 1981; Lenin, 1917).

5. PLUTARQUIANDO

El Perseguidor cuenta la relación entre un jazzman –Johnny Carter– y un señor que escribe su biografía, Bruno V. Refiere los (des)encuentros entre ellos, que son las dos caras de un Jano bifronte: Johnny negro, drogadicto, alcohólico, putaño, irracional, escandaloso, obsceno, rebelde, desenfadado; Bruno, blanco, pequeñoburgués, escritor, un racionalizador de la realidad. *Apostilla*: estas oposiciones –ampliables a otras como por ejemplo: racional/irracional;

cultura/naturaleza; orden/desorden, etc.- no son exclusivas de *El Perseguidor* sino que vuelven en toda la obra cortazariana y sus razones han sido ampliamente exploradas por la crítica literaria. Ahora bien, lo interesante del relato que estamos tratando reside en que entraña cierta coincidencia entre el discurso de Cortázar y el jazz como tema del texto. El jazz nace de un acorde, de un tema general, de una línea melódica principal a partir de la cual se improvisa. Y así cada músico crea su propia obra haciendo foco en la improvisación; que desde ya no es privativa del jazz. Sin abundar, la *Commedia dell'arte* italiana también funciona sobre la base de un palimpsesto: no hay texto escrito sino una suerte de borrador a partir del cual las máscaras improvisan. La peculiaridad del jazz es que además no hay intérprete, como en la música erudita, en la que una partitura se repite de vez en vez. Cada músico en el jazz es dos cosas al mismo tiempo: compositor y ejecutor. Y en el cuento, el jazz sirve para remitir a un mecanismo parecido al de la "escritura automática": es decir, estamos frente a una escritura que no se somete (siempre) al discurso lógico, sobre todo cuando habla Johnny, quien se expresa por medio de un lenguaje "delirante". No así cuando habla Bruno, que es el narrador del cuento. El discurso de Cortázar se fundamenta en una noción musical (acaso rítmica) del lenguaje que viene/surge del jazz. De ahí que se establece un vínculo entre el lenguaje delirante, "irracional" de Johnny Carter a partir de la música de su referente: Charly Parker.

Podríamos decir que la tensión que existe entre Johnny y Bruno es esa tensión -subterránea pero en estado de emergencia permanente- constitutiva de ciertas zonas de las literaturas latinoamericanas. Me refiero a la tensión entre oralidad y escritura y que da vida a las "literaturas escritas alternativas" (Lienhard, 1992). Johnny se sitúa por fuera de la racionalidad de Bruno. Puntualmente, esto nos habla de dos personajes en situación menos antinómica que dialéctica, y ya que la literatura es un modelo del mundo, y en términos contextuales siempre remite a ciertas articulaciones sociales, esa relación en términos colectivos remite también y quizás sobre todo a una estructura social en la que un sector (representado por Bruno) instrumentaliza a otro (representado por Johnny). Con esta lógica, una parte de la sociedad queda "libre" de culpa y cargo y la otra, el sector instrumentalizado, sindicado como "malo", queda condenado. Es por eso que Fanon tituló uno de sus mejores libros como *Los condenados de la tierra*. Ese sector es el de los "marginados": los negros, lxs putxs, lxs cartonexs, lxs travestis... Eso que Kafka sintetizó en la figura de Gregor Samsa metamorfoseado en cucaracha.

En términos generales, Bruno está en permanente estado de sorpresa frente a Johnny. Y si sorprenderse significa experimentar un cambio de ánimo que es ocasionado por algo inesperado, sorprenderse repetidamente frente a las mismas cosas es una manera de no entenderlas; se vuelve una manifestación de la imposibilidad de comprensión. Por ejemplo, se sorprende cuando ve que Johnny en el departamento de la Rue Lagrange no tiene agua corriente; se sorprende cuando pierde el saxo; vuelve a sorprenderse y se indigna frente a la condición de drogadicto de Johnny; frente a su moral sexual distraída. Desde su punto de mira, Johnny es más bien un representante del mundo de la irracionalidad; inaprehensible con los instrumentos que ofrece la lógica; de esa irracionalidad canalizada a través del jazz, esa música que Johnny concibe como un modelo cognoscible de la realidad. Cortázar nos propone el jazz como forma de conocimiento, que le proporciona a Johnny otra manera de situarse frente a lo que generalmente decimos "realidad". Operación que por otra parte es una característica fundamental de toda actividad estética.

6. AZÚCAR Y ALGODÓN: SON NEGROS

Con su biografía sobre Johnny, Bruno representa lo racional; y aquél representa lo esencialmente emocional, intuitivo. Son los representantes de dos términos antitéticos, y puestos en estado dialéctico dentro del cuento, que permiten llegar al conocimiento: razón e intuición.

Y si bien esos dos personajes implican una complementariedad dialéctica y una pareja de oposición que casi podemos ver como una síntesis de las contradicciones de la producción artística, arte y crítica en una correlación en la que las dos partes se condicionan dentro del proceso productivo, lo que propongo –como hipótesis– es situarlos y pensarlos en el contexto de una relación (des)colonial; que en realidad deberíamos frasear como *des*(colonial).

Hay una relación de tipo colonial porque el jazzman resulta ser un “objeto” explotado por su biógrafo. O para decirlo más precisamente: la actitud de Bruno frente a Johnny recuerda la actitud de una clase dominante que, con su racionalismo, trata de apropiarse de lo diversamente deseante; de lo otro, a quien no entiende y al cual se esfuerza por dominar. Y en esa relación que se organiza en torno a lo racional se concentran los problemas (complementarios) del autoritarismo, de la dominación, de la explotación. Esos mismos problemas que a menudo los racionalistas decimos condenar. Precisamente de aquí descende que el racionalismo de las clases dominantes es menos una fuerza humanista que reaccionaria.

Las relaciones coloniales implican el número dos como toda relación pero tienen la peculiaridad de que en esa composición numérica uno es sujeto y el otro es objeto, o en todo caso, un sujeto manipulable, utilizable. En el sistema colonial-esclavista, los esclavos son cosas. La síntesis de ese proceso dialéctico es la sociedad o en términos amplios la cultura colonial.

Johnny para Bruno es un objeto de estudio por más que éste intente contrabandearse como amigo: “Uno está mucho más fuera de Johnny que de cualquier otro amigo” (Cortázar, 2005: 97). Y es bueno recordarlo, que nosotrxs, como críticxs culturales o literarixs, muchas veces estamos de la parte de Bruno. Miramos con los ojos de Bruno. Y convertimos las cosas que nos interesan –los libros, la literatura– en objeto. Pues bien: esa objetualidad –dentro de las ciencias humanas y sociales, las ciencias de la cultura, en suma– debería ser pensada más bien como subjetividad. Porque las cosas que miramos son menos objetos que sujetos. Y esa objetualidad que individualizamos cada vez que decimos mi objeto de estudio es, lo que indica es un miedo sobre las “cosas” y una verdadera manera de separarnos/desafectarnos de las “cosas” que decimos querer y que supuestamente nos interpelan. Objetualizar lo que nos atrae es una manera de no entender. Cada vez que miramos objetualizando expresamos el mismo miedo y la misma falta de entendimiento que Bruno tiene frente a Johnny. Además de la sorpresa otra palabra definitoria de Bruno es temor. Temor a la droga –ya que Bruno considera la toxicomanía como una práctica inscrita dentro de la peligrosidad social y como buen pequeñoburgués no puede tolerar lo que es socialmente peligroso a partir de su “mundo puritano”; “horror al desorden moral”, que es una forma del temor frente a la moral sexual distraída de Johnny; temor frente a su genialidad. Temor es la palabra que define su práctica cotidiana frente al mundo que encarna Johnny. ¿Y cómo es posible escribir sobre las “cosas” si lo que interponemos entre nosotros y las “cosas” es el temor? Uno de los problemas de Bruno para entender a Johnny es que como dice él “los envidia, envidia a Johnny, a ese Johnny del otro lado” (Cortázar, 2005: 86). Con envidia y temor –que finalmente son formas del rechazo y no del acercamiento– difícilmente nos fundiremos con lo otro; difícilmente nos acercaremos a lxs otrxs, cosa que implica obturar la posibilidad de otra epistemología. De otra forma del conocimiento. De otra forma de producir conocimiento para la sociedad. El temor y la envidia producen formas esquizofrénicas del saber. Esa esquizofrenia que se manifiesta cuando Bruno dice “querer salvar nuestra idea que tenemos de él” (de Johnny): que es una idea más próxima a “Johnny sin saxo, sin dinero y sin ropa” (Cortázar, 2005: 88). Es decir: despojado de su identidad, que escapa completamente a los esfuerzos normalizadores de Bruno. Esa idea que no es Johnny, que no se adhiere a Johnny, sino que es otra cosa. Esa misma esquizofrenia muchas veces hace andar a nuestras universidades por un lado que es otro lado respecto de la sociedad en las que están insertas. Universidad por un lado. Sociedad por otro.

(Ir)racionalidad. En cuanto a la irracionalidad: no se puede decir que sea incoherente, absurda o inútil. Más bien: trabaja con otra hipótesis frente a la realidad respecto de la del racionalismo. Tal vez podría decirse que el irracionalismo no busca “verdades”, sino experiencias psicológicas, estados de ánimo, la fusión del concepto mental con el estado físico. Y si pensamos en Johnny podemos decir que esa experiencia irracional no se demuestra con argumentos sino con el fluir de su propia existencia. Y es por eso mismo que la biografía de Bruno no logra contar a Johnny. De hecho, la biografía de Bruno en *El Perseguidor* es la huella de una ausencia. Está referida en el texto (de Cortázar) pero no tenemos acceso a ese texto (a la biografía). El mismo Bruno lo manifiesta cuando dice que: “Sé muy bien que el libro no dice la verdad sobre Johnny (tampoco mente), sino que se limita a la música de Johnny” (Cortázar, 2005: 111). Aquí hay varios puntos interesantes: no dice la verdad –pero tranquilizadamente Bruno se dice que no cuenta estupideces– porque de lo que se ocupa es de la música; finalmente de una manifestación de la exterioridad de Johnny. ¿No es que ese libro era una biografía de Johnny? ¿Cómo se biografiza la música? En definitiva, si algo hace el sistema estético que Bruno entrama en la ficción es referirse a lo más exterior de Johnny. Por más que Bruno complacientemente nos recuerde que

[e]s 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. (Cortázar, 2005: 97)

Tal como indiqué antes, las relaciones coloniales implican un sujeto que al interactuar con otro lo trata como un objeto o un sujeto manipulable (utilizable). Como a una cosa. ¿Dónde verificamos que Johnny es un objeto para Bruno en la materialidad textual? Sea: “Otra vez me doy cuenta de lo difícil que resulta saber qué es lo que está haciendo Johnny, *qué es Johnny*” (Cortázar, 2005: 107). En esa última frase, escrita o pronunciada casi como al pasar, se cifra menos un lapsus que el problema fundamental de la relación que Bruno tiene con Johnny: nada de amistad. En esa frase está encriptado también el problema del acto analítico de Bruno en tanto (pongamos) biógrafo. Ese acto es un dispositivo que funciona, en el mejor de los casos, alrededor de la distorsión. Es decir, de la falta de correspondencia entre el análisis y la cosa (lo analizado), entre lo que aparece y lo que es. Bruno en tanto crítico no logra desarticular esa distorsión. Su acto analítico, su biografía logra apuntar apenas (a) la apariencia de Johnny. No lo que Johnny es. Y esto que digo lo verificamos en el hecho lingüístico: en cuántas veces Bruno dice aparentemente:

Otra vez me doy cuenta de lo difícil que resulta saber qué es lo que está haciendo, qué es Johnny. Si duerme, si 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 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 ad-

mitir que esos fenómenos andan por las nubes, y 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. (Cortázar, 2005: 110)

Johnny no tiene ninguna explicación... para Bruno. Y desde su perspectiva, el acto analítico no es responsable de sus propias limitaciones. La crítica nunca reflexiona –o sea: no vuelve a flexionarse– sobre sí misma. ¡Qué paradoja! Entonces, ¿si la biografía de Bruno no entra en diálogo con Johnny, para quién o en función de qué está escrita? Bruno escribe la biografía en tanto producto construido en función de la capacidad de asimilación del sistema. Reterritorializa a Johnny: funcional al sistema que Bruno encarna y representa. Y es por eso que Johnny aparece como una víctima, como un animal, a lo sumo como un tonto que deja fluir su música. O sea: lleva a cabo un acto de distorsión porque presenta una imagen falsa de Johnny:

(...) un cazador sin brazos y sin piernas (...). esa masa negra, informe sin manos y sin pies, ese chimpancé enloquecido que me pasa los dedos por la cara y me sonrío enternecido.

(...) alguien sin grandeza como él. Creo que lo admiro todavía más por eso, porque es realmente el chimpancé que quiere aprender a leer, un pobre tipo que se da con la cara contra las paredes, y no se convence, y vuelve a empezar. (Cortázar, 2005: 180 y 99)

La condición necesaria para la asimilación de las manifestaciones estéticas “revolucionarias” es vaciarlas de su contenido “refractario”. ¿Con qué objetivo? Para convertirlas en formas estáticas, para que la contemplación sensorial (pequeño)burguesa pueda asimilarlas. Es lo que pasa con ese ready-made de Marcel Duchamp que puede verse en el Pompidou de París. Me refiero a la *Fontana*, obra de 1917 firmada con el seudónimo de R. Mutt. Se trata de un mingitorio dado vuelta. Esa es una obra de arte porque se encuentra en un museo y puede estar ahí porque está vaciada de los fluidos que suele recibir en cualquier baño. O sea, es convertida en una forma estática. Johnny es deseado y al mismo tiempo vaciado. Johnny respecto de Bruno se articula como un diversamente deseante –tiene una “racionalidad” otra que cifra en el jazz, en sus improvisaciones, es drogadicto, borracho– que por cierto puede ser deseado. Sobre todo cuando es rebajado. Por eso Bruno animaliza a Johnny o lo describe como un deforme. La operatoria es esta: deshumanizándolo, puede poseerlo; y al poseerlo, minimizar el deseo que tiene de él. Estamos frente a una atracción no completamente enunciada que contiene también un grado de rechazo. Una atracción más deseable cuanto más inaccesible; inaccesible porque rebajada. Y esto simbólicamente es interesante. Porque nos muestra que hay componentes perversos en esa relación: aparentemente intelectual, aparentemente amistosa.

7. GRAND MARRONAGE

Dentro de la racionalidad colonial-esclavista de las Antillas francesas –aunque no exclusivamente– se solía hablar de *grand marronage*. O sea: de una práctica de resistencia de los esclavos frente al genocidio de los ingenios. Consistía en fugarse de las plantaciones, volverse cimarrones, para fundar, en el monte, unas microsociedades conocidas como *quilombos*, *mocambos*, *cumbes*, *rochelas*, *manieles*, *palenques*, *mambises*, *ladeiras* (Lienhard, 2008). Sociedades

utópicas para liberarse de la esclavitud y de la muerte. Fundadas sobre la base de fugas y que a los ex esclavos les posibilitaba realizarse como Historia: como sujetos dueños de su historia. Esa práctica abrió la posibilidad de un proceso de descolonización, que tal como nos recuerda Fanon en *Los condenados de la tierra*, “no puede ser el resultado de una operación mágica, de un sacudimiento natural o de un entendimiento amigable” (Fanon, 2000: 123), sino como producto de un acto violento. La descolonización debe ser radical si se busca poner en crisis las estructuras coloniales de opresión: estructuras políticas, económicas, mentales, culturales, psicológicas de la colonia y del colonizador.

¿Esa colonización impuesta por Bruno sobre el cuerpo de Johnny a fuerza de palabras que nadie lee cómo es recibida por el jazzman? ¿Johnny soporta, tolera o rechaza la colonización sobre su cuerpo que Bruno le impone?

Está muy bien tu libro (...). Es como un espejo (...) -Sí, está todo, pero en realidad es como en un espejo (...). -Faltan cosas, Bruno (...). el *cool* no es ni por casualidad lo que has escrito (...). Positivamente precioso, Bruno. Maldito seas, Bruno (...). Pero Bruno (...), de lo que te has olvidado es de mí. (...) No se puede decir nada, inmediatamente lo traduces a tu sucio idioma (...) Oye (...) no es que no me dé cuenta de que has escrito un libro para el público. (Cortázar, 2005: 124)

Aquí se concentra el acto cimarrón, el gesto de descolonización de Johnny en un diálogo con Bruno. Si bien Johnny no funda ninguna sociedad utópica se sustrae (fuga) de la visión entramada por Bruno. Es más, lo deja en París y él se vuelve a los Estados Unidos. Pero sobre todo: lo que dice es que la biografía escrita por Bruno es un espejo. Refleja una imagen. Apta para todo público o en todo caso escrita para que el público. Ésa que el público necesita *consumir*. ¿Y lo que se producía en el ingenio colonial acaso no lo consumían otrxs en la metrópoli? Y esto acontece porque Bruno tritura lo que difícilmente se somete a los principios de la lógica cartesiana. Entonces, en ese mismo lugar donde la biografía hubiera tenido que convocar una presencia, evidencia una ausencia -te has olvidado de mí-, o en todo caso una distorsión -lo traduces a tu sucio idioma. Las operaciones lógicas de Bruno, eso que llamamos “biografía”, pero que en realidad se refiere a la música de Johnny -vaya contradicción-, entraman una falsía que encubre y manipula la realidad, con todo lo tortuoso del vivir que la realidad implica. Aquí surge un problema. Al ser leída la “biografía” legará la imagen del “Johnny de Bruno”, una imagen (falsa). El lector -supuesto- recibiría a un “Johnny blanco”, lavado por el jabón estetizante de Bruno, que le ha quitado todas sus matices (indecibilidades). Hasta el color de su piel. Tal como, lo sugería antes en un apartado, el “verdadero” color del algodón y del azúcar es el negro.

El cinismo de Bruno y la reducción que opera de la obra del jazzman lo convierten en un producto asimilado y digerible, despojado de la carga “repulsiva” que Johnny entraña. Pero esa imagen falsa de alguna manera es corregida por la literatura, por el cuento de Cortázar, que subsana y nos advierte de ese peligro. Por más que la literatura también tenga sus límites. Quiero decir, al ser un dispositivo racional no puede declinar totalmente su voz en la de Johnny -por más que en múltiples ocasiones le ceda protagonismo y lo haga aparecer en escena- y por eso mismo Bruno es el narrador.

Pero el gesto descolonizador vuelve a concentrarse en un nuevo ademán. Este que recita: *unmake me a mask*: puesta al revés del epígrafe de Cortázar que abre *El Perseguidor*. Que es como decir que el colonialismo es la cara negra del imperialismo. Y la descolonización, la cara negra libre. Sin máscara.

Bibliografía

- AA.VV. (1983) *Breve diccionario político*, Moscú, Editorial Progreso.
- BOBBIO, Norberto, coord. (1991) *Diccionario de política*, México, Siglo XXI.
- CARBONE, Rocco (2001) *Finzione e realtà. El Perseguidor fra interpretazione e lettura*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- CORTÁZAR, Julio (2005) *El Perseguidor y otros textos. Antología II*, Buenos Aires, Colihue.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura (2010) *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, Montevideo, Ediciones Trilce-Extensión universitaria, Universidad de la República.
- FANON, Frantz (2000) *I dannati della terra*, Torino, Edizioni di Comunità.
- HOBSON, John (1981) *Estudios del imperialismo*, Madrid, Alianza.
- JITRIK, Noé (1975) "El trabajo crítico y la crítica satélite en *El perseguidor*", en *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana.
- LENIN, Vladimir Illich Uliánov (1917) *Империализм как высшая стадия капитализма [El imperialismo, etapa superior del capitalismo]*, Petrogrado, Zhizn' i znanie.
- LIENHARD, Martin (1992) *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina: 1492-1988*, Lima, Editorial Horizonte.
- (2008), *Disidentes, rebeldes, insurgentes. Resistencia indígena y negra en América Latina. Ensayos de historia testimonial*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- RINESI, Eduardo (2013) *Presente y desafíos de la universidad pública argentina*, suplemento del diario *Página/12* (Buenos Aires), no. 1, 22 de agosto.