

## «JAZZ» poema de Julio Cortázar

*Marta López-Lespada*  
*Columbia University, New York*

### Resumen

«JAZZ» es el sexto soneto de *Presencia*, poemario y primera obra de Julio Cortázar publicado con el seudónimo Julio Denis en 1938. En este poema se estudia la búsqueda vital que es propia de este autor, la cual se carga de sentidos cada vez más complejos, a medida que avanzan los versos. A través de su vida (en el período estudiado) y de su poesía se descubre su gran anhelo de liberación. Por lo que cabe afirmar que «JAZZ» es un lenguaje de búsqueda, de apertura, de indagación de la experiencia interna, de hacerse y rehacerse, de invención.

**Palabras clave:** Surrealismo, música, creación artística, impulso vital.

### Julio Cortazar's poem: Jazz

### Abstract

«JAZZ» is the sixth sonnet in Julio Cortázar 's collection of poems, and first book, *Presencia*, which he published under the pseudonym of Julio Denis in 1938. The study of this poem shows the search that was the author's own and which, each time, is filled with more complex meanings as the verses advance. Throughout his life (in the period studied), and in his poetry can be discovered a great yearning for liberation. Because of this it is possible to affirm that «JAZZ» is (written in) a language of searching, of opening, of inquiry into internal experience, into being and becoming (recreation), and into invention.

**Key words:** Surrealism, music, artistic creation, vital impulse.

## JAZZ

*Es, incierta y sutil, tras de la tela  
donde un hilo de voz teje motivo  
y no es, si en el oído sensitivo  
encuentra sombra impar, no encuentra vela.*

*Qué está fuera del molde y de la escuela  
en un regocijarse de nativo  
-libertar de eslabones y cautivo  
sonido- que una selva hurtada anhela.*

*Bébeme, noche negra de los cantos  
con tu boca de cobre y aluminio  
y hazme trizas en todos tus refranes:*

*Yo quiero ser, contigo, uno de tantos  
entregado a una música de minio  
y a la liturgia ronca de tus manes.*

**La obra completa de Julio Cortázar está todavía por conocerse. Este es el caso del primer libro que publicara en 1938 bajo el seudónimo Julio Denis, el cual está compuesto por 45 poemas. Uno de ellos, «JAZZ», permitirá a través de sus significados, simbolismos y vocabulario, algunos de ellos vistos a la luz de las teorías de Freud, acercarse a conocer mejor aspectos de las primeras décadas de la vida de este importante escritor argentino.**

## Título

El título sitúa a este poema en la línea de MÚSICA Y MÚSICA II; poemas del mismo poemario que tratan directamente el tema musical que tanto le interesaba a Julio Cortázar.<sup>1</sup> Este poema marca una diferencia con los otros dos porque describe una forma especial de música, y no ya la música como abstracción o tema general. JC conocía el jazz desde la Argentina, como forma musical popular extranjera (no había viajado a Estados Unidos hasta entonces).<sup>2</sup>

En una entrevista con Omar Prego, Julio Cortázar afirmó que había empezado a escuchar música de jazz a través de la única posibilidad, la radio, entre los años 1928 y 1929, y que había descubierto «... ese fenómeno maravilloso que constituye su esencia: la improvisación» (162). Alrededor del año 1920 comenzaron a aparecer en la Argentina los primeros discos grabados por conjuntos de jazz norteamericanos. En 1925 llegó a Buenos Aires el conjunto de jazz de Harry Korsarin, integrado por músicos norteamericanos, brasileños y argentinos. En 1930 el jazz había sido acogido por

1 Desde ahora el nombre del autor se dará mediante las iniciales JC.

2 Interesa para este estudio únicamente los años de vida de JC transcurridos entre 1914 y 1938.

una gran mayoría y aparecieron los primeros programas de radio dedicados únicamente a este género musical.

Aclara Cortázar que la música de jazz era la única música compatible con la noción de escritura automática propuesta por los surrealistas franceses:

Y yo estaba muy metido en la lectura de **los autores** como Breton, Crevel y Aragón (**los dos primeros surrealistas**), **el jazz me daba a mí el equivalente surrealista en la música. esa música que no necesitaba de una partitura** (163).

Además, Cortázar agradeció la invención del fonógrafo a Thomas Alva Edison, porque tratándose de una música improvisada: «... si no se graba la improvisación muere en el mismo minuto que terminó» (164).

En la colección de cartas enviadas desde Chivilcoy a su amiga María de las Mercedes Arias, profesora de inglés en el Colegio Nacional de Bolívar, se encuentran numerosas referencias al jazz. En la tercera carta fechada en diciembre de 1939, JC agradece a su amiga el envío de «Rockin' Chair»<sup>3</sup>:

Ya lo sé de memoria, cosa sorprendente, porque jamás puedo recordar una letra.

**Los atardeceres** de Chivilcoy **me han sorprendido** más de una vez compitiendo con Hoagy Carmichael. Todavía no he comprado nuevos discos de jazz, salvo uno de la orquesta negra de Spike Hughes, que es excelente. Se llama 'Air en D Flat' y 'Sweet Sorrows **Blues**'.

En general, el jazz se hizo muy popular; primero, por la invención de la radio, y del fonógrafo; segundo, se difundió porque sirvió de antídoto a la tradición pomposa e inflada y pretenciosa de la música de Richard Wagner que dominaba el gusto europeo (y norteamericano) hacia las primeras décadas del siglo. Las clases privilegiadas, cultas, la élite de occidente encontró en el jazz un tipo de música que era todo lo contrario de la de Wagner: simple, caprichosa, humilde, **americana**, popular, proveniente de una comunidad sufrida que expresaba espontáneamente su dolor.

Resulta curioso que la familia de poetas que JC eligió como su herencia y que formaron su gusto literario hasta ese momento (Baudelaire, Mallarme), le haya dado la espalda a las formas poéticas populares y haya elevado la música de Wagner a culto de la escuela simbolista; puesto que el poeta parnasiano, simbolista, es

3 «Rockin' Chair» balada de 32 compases en la forma AA BA, letra y música de Hoagy Carmichael, compuesta en 1930.

antipopular, elitista, aristocrático y, en consecuencia con su credo, busca las formas complejas, elevadas, impopulares, junto con la dificultad intelectual. Ambas cosas lo enemistan con el público de gusto popular. Mientras que en tiempos de Baudelaire y Mallarmé no había surgido el jazz, posiblemente Valéry (simbolista tardío) sí lo debe haber conocido, aunque no se sabe cuál haya sido su valoración sobre el jazz.

Esto apunta simplemente al hecho de que la elección de Julio Cortázar del jazz como asunto poético para el poema disuena dentro de los postulados de su poesía exclusivista (modernista-simbolista). Además, el elogio implícito que hizo en este poema de este tipo de música está en desconcierto con la forma poética que eligió para tratar el impacto del jazz en su sensibilidad: el soneto es lo más anti-jazz imaginable: es una forma oclusa y hermética, mientras que el jazz es la liberación y la apertura de la forma a las audacias de la experimentación y de la expresividad, lo que es precisamente el tema del soneto que aquí se estudia.

### **Primer cuarteto**

Es, incierta y sutil, tras de la tela  
donde un hilo de voz teje motivo,  
y no es, sí en el oído sensitivo  
encuentra sombra impar, no encuentra vela.

Este cuarteto se estructura en dos frases antitéticas que dicen lo que el jazz es y no es: «Es ... y no es ...». Primero, lo que es: dos cualidades en las que Cortázar resumió el impacto del jazz en su gusto y que indican dónde yacía su interés estético: la incertidumbre y la sutileza. Empleó una imagen pictórica sacada del campo semántico de la costura, las telas, los gobelinos. La voz del cantante de jazz es un hilo que teje un motivo (en una tela, se entiende). Lo interesante es que Cortázar no se refirió al anverso de la tela sobre el que se dibuja la imagen buscada por la artífice, sino al reverso («tras de la tela»).

Es decir que el jazz opera de un modo distinto al de la música tradicional (piénsese en Wagner en quien la música tradicional culmina con los más grandes telones pintados para la gratificación inmediata del auditor ilustrado). El jazz «teje motivo» (entiéndase doblemente: motivo en la tela -dibujo, y motivo musical -la frase cantada), sólo que el motivo no se discierne como tal, sino por su reverso. Cortázar no elaboró las implicaciones de esto: ¿quiso decir que el jazz es un tipo de música que muestra el otro lado del resultado, a saber, el proceso de composición o creación musical? o más bien, que expresa el lado no visible de una cosa -sentimientos, emociones, etc.-

y que esto implica su tendencia a expresar el subconsciente? ¿O se trata simplemente de lo que dice Víctor Shklovsky en su *Theorie der Prosa*: que el mérito de todo arte nuevo es mostrar las cosas desde una perspectiva que no nos es familiar, desfamiliarizándolas por tanto, y así haciéndolas presentes, vivas, y reales a nuestra consciencia? Nada de esto queda completamente aclarado en el poema.

Sin embargo, se hace necesario destacar que el interés de Cortázar por la música (en un sentido amplio), acrecentó su fascinación por el jazz: en una carta del 25 de agosto de 1941, informó a Mercedes Arias que le enviaría un ensayo sobre la «lección del jazz»:

Allí se habla del drama poético y del musical, del creador y del intérprete. Y, aunque a algunos amigos míos les parezca escandaloso, yo sé que a usted le alegrará el ver en esas páginas una justa gratitud a lo que yo llamo 'la lección del jazz' (243).

Asimismo, en el ensayo titulado «Soledad de la música»<sup>4</sup>, Julio Cortázar valoró al jazz por su lenguaje inventivo:

(El jazz -el creado por los negros, y único que merece tal nombre- ha evitado con ingenuidad maravillosa el terrible azar que, a pesar de todas las probidades interpretativas, se juega en los teclados del mundo. Los jazzmen negros no llegaron a plantearse la cuestión que yo he querido analizar; la tenían resuelta de antemano con ignorante sabiduría. Entre ellos no hay autores y ejecutantes, músicos e intérpretes. Todos ellos son músicos. No tratan de ejecutar creaciones ajenas; apoyan su orquesta sobre una melodía y un ritmo conocidos, y crean, libremente, su música. Jamás se dirá de tales artistas que sean fieles, como tampoco cabe decir que no lo sean; calificaciones sin sentido en el jazz. Melodías viejas como sus algodones, jamás escritas porque la música no puede ser escrita, afloran de sus pianos, sus saxos y sus clarinetes con la gracia proteínica y ubicua de ser siempre las mismas y, sin embargo, cada vez nuevas músicas. ¡La colección de «Rockin' Chair» que puede albergar una discoteca! Y eso es apenas algo: porque en el corazón de los negros y de los que, a pesar de la pigmentación, sentimos el jazz como legítima vivencia estética, late a cada instante una nueva música nacida de la jubilosa matriz del viejo tema. Habría tanto que decir sobre la lección del jazz; que quede para otra vez) (294-95)<sup>5</sup>.

4 «Soledad de la música» es un documento inédito hallado entre los papeles de Mercedes Arias (Domínguez 1992, 59).

Más adelante, el jazz deja de ser un elemento temático para convertirse en un parámetro de la creación artística. En el texto «Melancolía de las maletas» de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar comentó sobre los «takes», esto es, «las sucesivas grabaciones de un mismo tema durante el curso de una sesión fonográfica. El disco definitivo incluye el mejor «take» de cada uno de los trozos, y los otros se archivan y a veces se destruyen ... » (171). Insistió en que no siempre el mejor «take» constituirá el disco que será vendido al público y agregó:

Extraño poder del disco, que puede abrirnos la puerta al taller del artista, dejarnos asistir a sus avances, a sus caídas. ¿Cuántos «takes» habrá del mundo? El editado, éste, no tiene por qué ser el mejor [...]. El ensayo va llevando paulatinamente a la perfección no cuenta como producto, es presente en función de futuro. En el «take» la creación incluye su propia crítica y por eso se interrumpe muchas veces para volver a recomenzar [...]. Lo mejor de la literatura es siempre «cake», riesgo implícito en la ejecución, margen de peligro que hace el placer del volante, del amor, con lo que entraña de pérdida sen-

sible pero a la vez con ese compromiso total que en otro plano da al teatro su inconquistable imperfección frente al perfecto cine. Yo no quisiera escribir más que «takes» (171-172).

Volviendo al soneto, Cortázar gustaba de lo incierto y sutil de la expresión musical del jazz y veía una imagen pictórica de esto en el reverso, digamos, de un gobelino en el que se difuma el diseño del anverso:

... fue la vuelta al día en ochenta mundos porque a mí me funciona la analogía como a Lester el esquema melódico que lo lanzaba al reverso de la alfombra donde los mismos hilos y los mismos colores se tramaban de otra manera (7).

Y luego, el jazz no «es». Este «es» significa algo así como «existe», «vive». Cortázar sugería que el auditor no siente el jazz, no lo vive, no lo entiende si en su facultad estética («el oído sensitivo») hay una «sombra impar» y si no hay «vela». ¿Por qué usa la palabra «sombra»? Sombra tiene varios significados en este soneto, pero el sentido inmediato de esta palabra está determinado por el

- 5 **Con esta observación: no se trata aquí de sobreestimar el jazz, cuyas limitaciones son evidentes, sino mostrar su valor de constante creación estética, el goce de cada músico con su propia obra inmediatamente olvidada, sin crónica ni historia (Domínguez 1992, 297).**

contexto en que se encuentra: el primer cuarteto. En él, la palabra hace eco de la noción del reverso del motivo en una tela: la sombra es lo que está detrás de la luz (espacial o temporalmente; por ejemplo: la faz oscura vs. la faz iluminada de la luna; por otro lado, el hecho que a la luz del día sucede la sombra de la noche).

Al mismo tiempo, Julio Cortázar hizo una distinción jerárquica: esta sombra debe ser de cierta calidad, no puede ser impar. La palabra «impar» puede aludir a la noción de una asociación de hombres superiores: los pares de Francia, por ejemplo; o a la idea del «primus inter pares»: ser el mejor entre otros que son los mejores. Con esto, Cortázar atrajo a su experiencia del jazz la noción estilista del modernismo y del simbolismo. La palabra «vela» desconcierta, en parte, porque no procede la palabra «sombra» estilísticamente.

En primera instancia, se puede leer como metonimia por «barco de vela». En este sentido, el jazz se puede imaginar como un barco cuyo derrotero puede pensarse como «incierto», tanto porque el mar es impredecible, una fuerza cósmica, un símbolo de libertad para el hombre que se siente sobrecogido por él. Del mismo modo, «vela» quiere decir el viaje que emprende nuestra sensibilidad al oír jazz, nuestra ca-

pacidad de entregarnos al ensueño musical que ofrece esta forma. «Vela» puede querer decir otra cosa, además, (sentido posible aunque tal vez no el que quiso significar JC): metonimia de la luz de una vela, sentido generado por la noción de «sombra» en la imagen previa. El jazz no se vive como tal si el auditor no lleva en sí la luz que pueda iluminar o alumbrar la verdad que expresa el jazz. Este tipo de música, también, puede vivirse como una vela que alumbrar una sombra, así como el hombre puede ser concebido como una sombra en cuyo interior hay la luz de una vela que lo alumbrar.

Remotamente parece haber una alusión a «La noche oscura del alma» de San Juan de la Cruz, donde el amor de Dios alumbrar la noche en que el amante (el creyente) baja las escaleras y sale de su casa en la oscuridad a encontrarse con su amado (Dios), en las azucenas bajo el manto negro de la noche. La luz del alma guía a la sombra que es el hombre en el paisaje oscuro de la vida.

La conglomeración disonante de imágenes en este cuarteto desconcierta un poco; en cuatro versos se habla del diseño dibujado en una tela, de una sombra, y de un barco o de una vela de cera.

## Segundo cuarteto

Que está fuera del molde y de la escuela  
 en un regocijarse de nativo  
 -libertar de eslabones y cautivo  
 sonido- que una selva hurtada anhela.

El «Que» inicial quiere decir «Porque» y se extrae como causa de las dos explicaciones del primer cuarteto (es ... y no es...). Este cuarteto asocia dos tipos de liberaciones al jazz: la liberación formal-estética («está fuera del molde y de la escuela»), y la liberación histórica del esclavo negro y de la discriminación del negro en los Estados Unidos («-libertar de eslabones y cautivo / sonido- que una selva hurtada anhela»), liberación que el jazz expresa.

El primer verso de este cuarteto evidencia la disociación entre lo que decía Cortázar y lo que hacía: elogiaba el jazz porque no se conformaba a moldes ni a escuelas musicales mientras que él mismo se conformó al molde ya viejo del soneto y a la escuela (ya algo vieja a su vez) del simbolismo y del modernismo. La implicación es que liberarse de los moldes poéticos tradicionales es como liberarse de la esclavitud. Esta autocontradicción revela un conflicto en JC entre teoría y práctica, entre identificación y transformación efectiva.

El cantante de jazz se aparta de los moldes tradicionales. «Cómo»

Regocijándose en la expresión lírica (canto, música de jazz), del anhelo de su restitución a la «selva hurtada» (África) de donde procede históricamente el negro americano («nativo»). Este sentido literal alberga un sentido alegórico o más amplio y profundo: el poeta (el jazzista o cantante de jazz) se siente liberado de la artificialidad de la sociedad que infunde en nuestra sensibilidad («el molde y la escuela») al hundirse en la experiencia original de la vida, viviéndola (regocijándose) desde sus raíces vitales, telúricas («nativo», «selva»). A la vez, la noción de selva «hurtada» puede ser entendida a la manera de Freud, como la naturaleza instintiva del hombre, «prohibida» por la sociedad y relegada al inconsciente (reprimida por la sociedad civilizada).

Desde el punto de vista freudiano, la autocontradicción que envuelve el hablar de liberación formal en el lenguaje conservador del soneto indica la posibilidad de un hablante poético (tal vez representante de JC) que sufre de ansiedad neurótica, es decir, puede pertenecer a una persona, cuya estructura psíquica está determinada por un *superego* desproporcionado (que se manifiesta en la adopción de la forma controlada, autocrática y tradicional del soneto) que somete el ímpetu del *Ello* (el negro, la selva, el jazz), expresándose (algo que no hace porque no se

permite transgredir la forma autoritaria y rígida del soneto), por liberarse, emerge como fuerza predominante en la conformación psíquica de alguien, posiblemente de Julio Cortázar.

Cortázar mismo declaró la consecuencia poética de su desequilibrio psíquico: su poesía era un «cautivo/sonido». No parece del todo inverosímil sostener que la técnica del encabalgamiento de estos dos vocablos tiene su fundamento psicológico en la disyunción psíquica del hablante que este soneto describe.

Su poesía es una «poesía cautiva». En esta línea podría extraerse de este poema y del poemario al que pertenece una descripción detallada de la disfuncionalidad del ego de Cortázar: el «principio de realidad» naufraga en su psique, y sus poemas describen ese naufragio.

### Primer terceto

Bébeme, noche negra de los cantos  
con tu boca de cobre y aluminio  
y hazme **trizas** en todos tus refranes;

El imperativo con que se abre esta segunda parte del soneto «Bébeme» sirve para dividirlo expresivamente: los cuartetos describen el jazz (en MÚSICA donde la bipartición es similar), los tercetos cambian la modalidad expresiva a la alocución y a la petición. Esta última impacta por lo fisiológicamente gráfico y por la incontinencia de la entrega del hablante: pide ser bebido completamente por la música del jazz. La metáfora potable: yo soy susceptible de ser absorbido por otro ser (el jazz) y [soy susceptible del pasar a integrar su organismo y vivir dentro de él; de mi ser propio consiste en vivir dentro de otro ser, no vivir desde de mí mismo, o, de hacer vivir las cosas externas dentro de mí (dentro de mi consciencia).

Tal disposición de entrega desahogada, tal generosidad espiritual, tal renuncia del propio ego, acusa una falta total de modernidad (Baudelaire, Mallarmé, Valéry, -las musas de Julio Cortázar- significan el nacimiento del espíritu crítico del poeta). Más allá incluso de esto, el Ro-

6 «Al.: Es. -Fr.: *Va* (subst.). -Ing.: *Id*. -It.: es. -Por.: *id*. Una de las tres instancias distinguidas por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico. El Ello constituye el polo pulsional de la personalidad; sus contenidos, expresión psíquica de las pulsiones, son inconscientes, en parte hereditarios e innatos, en parte reprimidos y adquiridos. Desde el punto de vista económico, el Ello es para Freud el reservorio primario de la energía psíquica; desde el punto de vista dinámico, entra en conflicto con el *Yo* y el *Superyo* que, desde el punto de vista genético, constituyen diferenciaciones de aquél' (Laplanche 112).

manticismo presupone la soledad y el aislamiento radical del individuo en el cosmos: éste experimenta el mundo entorno, pero su consciencia moderna le impide consubstanciarse con la realidad que le es y será siempre ajena: esta enajenación le confiere el tono patético al hablante romántico y simbolista. O Cortázar ha leído mal a románticos y simbolistas, o persiste en la ingenuidad precrítica de un escritor joven. El hecho es que, desde el Romanticismo hasta hoy, la consciencia del hombre occidental mantiene una distancia crítica de los objetos de su experiencia, sea ésta el jazz, la naturaleza, o Dios, y esta distancia se transparenta en el tono de la poesía moderna.

Entrando a las otras posibilidades semánticas de la palabra «sonora»; ésta absorbe la metáfora del sufrimiento o del dolor del esclavo (o manumiso) negro que describe el verso: «noche negra de los cantos». También establece el género lírico al que pertenece este soneto: el nocturno (género poético proveniente del nocturno musical de los románticos, como: Chopin, Schumann, Schubert y otros): se trata de un canto nacido de la noche en la conciencia del hablante. De nuevo, esto

hace referencia tanto al dolor que el negro sufre en la «noche» de su esclavitud y ostracismo social, y del que al cantar se libera momentáneamente, como al dolor que el poeta sufre en la «noche» de su autoinfligida represión de la catexis<sup>7</sup> de su *Ello* esclavizado.

Lo gráfico del dejarse beber se intensifica con la descripción de la trompeta del jazzista como una «boca de cobre y aluminio». Esta impudicia controlada por el soneto es digna de mayor análisis freudiano. El tercer verso hace uso de una imagen heterogénea («hazme trizas») que está en discordancia estilística con la metáfora precedente del deseo de ser bebido.

Sin embargo, revela que a aquel deseo va unido el deseo de ser no sólo absorbido íntegramente, sino de ser destruido por esa otra realidad, la experiencia del jazz.

El Freud tardío desarrolló la teoría de las dos fuerzas instintivas innatas y fundamentales que yacen en el *ello* y que forman la estructura básica de la psique humana: el deseo de vivir (Eros, libido) y el deseo de morir o de autodestrucción (Thanatos). Este último se vislumbra en este primer terceto.

7 «Concepto económico, la catexis hace que cierta energía psíquica se halle unida a una representación o grupo de representaciones, una parte del cuerpo, un objeto, etcétera» (Laplanche 49).

## Segundo terceto

yo quiero ser, contigo, uno de tantos  
entregado a una música de minio  
y a la liturgia ronca de tus manes.

**El primer terceto pregunta: «Por qué quiero que me bebas», el segundo responde: Porque quiero ser como tú. Quiero llegar a expresar la liberación del dolor desde el dolor mismo. El jazz de los años treinta expresaba el dolor directamente, no el deseo o la ambición de expresarlo. Nótese que Cortázar quiere adherirse a una forma de experiencia que le es absolutamente foránea, extraña, insalvablemente diversa de su propia experiencia de argentino: el dolor del negro esclavizado, víctima de persecución y de odio racista, un ciudadano con escasos derechos civiles y repudiado en su propia patria (EEUU).**

**Se trasluce la inconsciencia (o la autorrepresión) de la propia experiencia de Julio Cortázar como hombre inscrito en una circunstancia original y propia (la de la Argentina). «Contigo» quiere decir -siguiendo la metáfora potable- «en ti» esto es, no «en mí». Este deseo explícito de vivir vicariamente desde las formas de expresión de otra cultura puede significar, primero: desprecio subconsciente o consciente de sí y de su cultura; segundo: ansiedad espiritual ante una cultura, la negra, que se expresa a un nivel de profundidad inal-**

canzable por un argentino; tercero: lo más probable desde el enfoque de esta lectura, un *ego* desrealizado por un *superego* que ha sofocado el propio *ello* hasta llevar el juicio de Cortázar a vivir en las tinieblas de una consciencia sonámbula.

La palabra «minio» parece hacer referencia, significativamente también, a otra cultura extranjera, a los «Minnensänger» de la Alemania medieval (suerte de trovadores teutones), lo que justifica el uso de la palabra «liturgia» (medievalismo cristiano) y el concluir el soneto con «manes», las almas virtuosas de los familiares muertos en la costumbre de la antigua Roma.

El culto a los muertos, nota en que culmina este poema es también una de sus claves: Cortázar quiere vivir desde lo ajeno y desde lo muerto porque teme su propio impulso vital. Cuáles sean las fuerzas psicológicas que reprimen tan completamente su vitalidad autónoma (la cual surge, no obstante, en la numerosa creatividad de todos las composiciones del poemario, si bien bajo la forma desconcertante del soneto), debe ser objeto del análisis del libro completo.

Según la teoría de Freud, Cortázar, en sus primera décadas de vida, proyectó su *ello* en el jazz totalmente -metáfora potable-; esto le permitió vivir sin miedo de su propio *ello* en su propio entorno argentino.

**Bibliografía**

- CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1974.
- . *Presencia*. Buenos Aires: El Bibliófilo, 1938. (Bajo el pseudónimo de Julio Denis).
- Salvo el crepúsculo*. México: Nueva Imagen, 1984.
- DOMÍNGUEZ, Mignon. *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- LAPLANCHE, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Labor, 1993.
- PREGO, Omar. *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik Editores, 1985.
- SHKLOVSKI, Víctor. *Theorie der Prosa*. (1925). Frankfurt: Fischer, 1966.