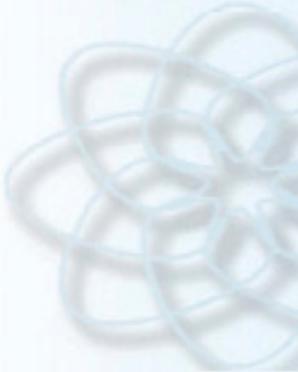


Teo
Lite
raria



Arquivo enviado em
02.08.2019
e aprovado em
14.04.2020

V. 10 - N. 20 - 2020

*Doutor em Letras
pela Universidad de
Buenos Aires (UBA)

LA PASIÓN SEGÚN J.C. FIGURACIONES CRISTOLÓGICAS EN “EL PERSEGUIDOR” DE JULIO CORTÁZAR

THE PASSION ACCORDING TO J.C.
CHRIST FIGURE IN *EL PERSEGUIDOR*
BY JULIO CORTÁZAR

Lucas Adur*

Resumen

El presente trabajo propone una lectura de “El perseguidor”, la *nouvelle* que abre *Las armas secretas* (1959) y representa un verdadero hito en la obra de Julio Cortázar. Nuestro abordaje se concentra, en primer lugar, en indagar la intertextualidad bíblica presente en el relato y las referencias cristológicas asociadas al protagonista Johnny Carter. En segundo lugar, analizamos el modo en que la figura de Johnny es percibida/construida desde la perspectiva de Bruno, el narrador testigo. El propio Bruno equipara su tarea a la de un evangelista (¿Qué clase de evangelista soy?) situando una pregunta de vasta resonancia teológico-literaria, ¿cómo dar testimonio?, ¿cómo ser un *testigo fiel*?

Palabras clave: Cortázar . El perseguidor. Reescrituras bíblicas. Figura cristológica. Narrador testigo.

Abstract

The present work proposes a reading of “The Pursuer”, the nouvelle that opens *Las armas secretas* (1959) and represents a true milestone in the work of Julio Cortázar. Our approach focuses, first, on investigating the biblical intertextuality present in the story and the Christological references associated with the protagonist, Johnny Carter. Second, we analyze the way in which Johnny’s figure is perceived / constructed through the perspective of Bruno, the witness narrator. Bruno himself equates his task to that of an evangelist (*¿Qué clase de evangelista soy?*) by placing a question of vast theological and literary resonance: how can one be a *faithful witness*?

Key words: Cortázar. The Pursuer. Biblical rewritings. Christ Figure. Witness narrator.

1. Introducción. Cortázar y la Biblia

A diferencia de lo que ha ocurrido con la obra de Borges, cuya relación con la Biblia ha sido objeto de numerosos estudios críticos (ATTALA 2016, TWORNEY y WALSH 2015, VÉLEZ 2011, entre otros), la literatura de Cortázar ha sido escasamente examinada en ese sentido –aunque deben mencionarse los valiosos aportes de ZAMORA (1996) y TOUTIN (2008), que retomaremos en este trabajo-. Sin embargo, la intertextualidad bíblica está presente de manera explícita en distintos lugares de su obra. Así, por ejemplo, “De la simetría interplanetaria”, uno de sus primeros ejercicios narrativos, constituye una breve y lúdica reescritura de la pasión de Cristo en un mundo extraterrestre.¹ En “Apocalipsis de Solentiname”, publicado en *Alguien que anda por ahí* (1977), uno de sus últimos libros de cuentos, la relación es notoria desde el título. Como señala Zamora (1996, p. 115-117), el relato propone un uso secular de elementos del libro bíblico, articulados con concepciones

1. “De la simetría interplanetaria” es parte del primer volumen de relatos de Cortázar, *La otra orilla*, integrado por textos escritos entre 1937 y 1945. El libro permaneció inédito y apareció póstumamente recién en 1994, en el primer tomo de los *Cuentos completos* del autor, editados por Alfaguara. Al respecto, véase LEDESEMA, Agustina. *La otra orilla de lo fantástico en Cortázar*. En J. POLDUBNE (coord.) *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*. 2009. Disponible en <http://www.celarg.org/trabajos/ledesma_acta.pdf>.

marxistas de la historia, para denunciar “las realidades de violencia y de muerte” en la América Latina de los años setenta.² Podemos agregar que el episodio que se narra al inicio de este relato, la visita de Cortázar a la comunidad nicaragüense de Solentiname, está registrado en el libro *El Evangelio en Solentiname* (CARDENAL 1979). Allí se transcriben los diálogos sobre distintos pasajes evangélicos que, coordinados por Ernesto Cardenal, llevaban a cabo periódicamente los miembros de la comunidad. Durante su visita, Cortázar –junto a Sergio Ramírez y Oscar Castillo-, participa de la discusión; sus intervenciones se encuentran en el capítulo correspondiente a la lectura de Mateo 26, 36-56 (“En el huerto de los Olivos”, CARDENAL, 1979, p. 259-266). En sus comentarios, el escritor manifiesta cierta distancia (irónica) con respecto a la fe cristiana, pero también un notable conocimiento del texto bíblico, que le permite argumentar y discutir, por ejemplo, las posiciones de Cardenal.³

Indudablemente, sin embargo, el texto en el que Cortázar despliega de modo más singular y productivo su trabajo de reescritura bíblica es el relato que nos ocupa: “El perseguidor”. Esta *nouvelle*, publicada por primera vez en *Las armas secretas* (1959), ha sido señalada frecuentemente como un punto de viraje en la poética del escritor y un hito en la construcción de su figura autoral (cfr. HARSS, 1969 y PREMAT, 2013).

2. “La intensidad de la colisión entre las imágenes de la comunidad de Solentiname y su negación, el panorama infernal de la represión política reitera las estructuras de las imágenes enemigas del cielo y el infierno en la tradicional narración apocalíptica. La tensión moral inherente a las fotografías tiene el efecto de sugerir la inestabilidad de la violencia en la América Central así como las oposiciones morales en el Apocalipsis –Cristo y el Anticristo, la Prostituta y la Novia, Babilonia y la Nueva Jerusalén- señalan a Armagedón” (ZAMORA, Loris. “Arte y revolución en la obra de Julio Cortázar” en *Narrar el apocalipsis*. México, FCE, 1996, p. 116).

3. Por ejemplo, con respecto a Mt 26,53, donde Jesús afirma que podría pedir a su Padre que envíe legiones de ángeles a defenderlo, Cortázar acota: “Es un pasaje muy, muy oscuro, que habría que analizar en relación con el conjunto del evangelio. Pero es evidente que toda la vida de Jesús va cumpliendo una tras otra todas las profecías que se han hecho de él; digamos que él es fiel a las profecías, a un plan preconcebido; entonces no puede dejar de cumplir la última que es su muerte” (CARDENAL, 1979, *El evangelio en Solentiname*, p. 265). A continuación discute con Cardenal el sentido –metafórico o literal- que los ángeles tienen en el Antiguo y en el Nuevo Testamento. Sobre este mismo episodio ver el testimonio de Sergio Ramírez, “El evangelio según Cortázar” (2004).

En este trabajo proponemos, en primer lugar, una lectura del paratexto del relato –que incluye una significativa cita bíblica-, pues proporciona algunas claves relevantes para nuestro abordaje. A continuación, nos detenemos en el estudio de las alusiones cristológicas vinculadas con el protagonista, Johnny, y en la indagación de la intertextualidad bíblica en su discurso. Analizamos, por último, la perspectiva y la figura del narrador, Bruno, que se construye como un tipo singular de *evangelista*. El examen de la relación entre Johnny y Bruno plantea, como veremos, una serie de cuestiones de resonancia teológico-literaria: ¿Cómo se escribe un *Evangelio*? ¿Cómo narrar la vida de un individuo extraordinario? ¿Cómo ser un testigo fiel?

2. Umbrales del texto

“El perseguidor” se abre con una serie de paratextos que resultan muy significativos para abordar críticamente el relato. Como ha señalado Genette (2001, p. 8), los paratextos –título, dedicatoria y epígrafes, en este caso- funcionan como *umbrales* del texto, lugares de transición y transacción entre texto y el mundo, centrales para orientar cualquier lectura.⁴

El título apunta, evidentemente, a una búsqueda, pero invita a poner el foco no tanto en el objetivo-objeto de esa búsqueda sino en su sujeto. En efecto, aquello que se busca, resulta en buena medida imposible de definir. Como ha señalado Toutin (2008), se vuelve “huidizo” y se expresa formalmente con el uso de puntos suspensivos:

4. “El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* (...). Zona indecisa entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto). Zona no solo de transición sino también de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente –más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados-“ (GENETTE, *Umbrales*. México: FCE, 2001, p. 8).

—¿Cómo te puedo explicar? — grita Johnny poniéndome las manos en los hombros (...) No es 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.⁵

Johnny rechazará vehementemente los intentos de Bruno de definir, nominar y delimitar el objeto de su búsqueda.⁶ Finalmente, “nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny” (34). Aquello que se busca permanece, en buena medida, inefable. Lo que procura definir el relato es más bien, la naturaleza del perseguidor. Ahora bien, ¿de qué perseguidor se trata? La opción por el singular y el artículo determinado parecen sugerir que hay un único perseguidor, por antonomasia (*el* perseguidor), que el propio texto parece identificar con Johnny: “Johnny no es una víctima, un perseguido como lo cree todo el mundo (...). Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido”. Sin embargo, como veremos más adelante, es posible también pensar que el título no refiere a Johnny, sino al propio Bruno, su (per)seguidor, su “evangelista”.

Luego del título, el relato incluye una dedicatoria: “*In memoriam Ch. P.*”. El dedicatario es Charlie Parker, saxofonista norteamericano, fallecido en 1955, uno de los modelos y fuente de inspiración para el personaje de Johnny. No nos interesa aquí ahondar en las particularidades de la apropiación cortazariana de la figura del jazzista, que ya ha sido estudiada detenidamente por la crítica (cfr. BORELLO 1980, IBAÑEZ 2013,

5. CORTÁZAR, *El perseguidor y otros cuentos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967, p 47. Todas las citas del relato corresponden a esta edición, consignada en la bibliografía. En adelante, indicaremos únicamente el número de página.

6. “Johnny va a radicalizar el objeto de su búsqueda, contraponiéndolo a lo que Bruno en su biografía se atreve a tematizar al respecto, es decir, a las raíces de su música, al supuesto origen de su talento, a las implicaciones eróticas, metafísicas y hasta religiosas de su música. Johnny, por su parte, no se reconoce en ninguno de estos intentos explicativos que buscan delimitar el objeto de su deseo. Todo eso es para Johnny verdades convencionales que confortan, disfrazan y apaciguan la intensidad y el apasionamiento de lo que busca” (TOUTIN, Alberto. El ‘Dios’ huidizo de los escritores. *Teología y vida*, v. XLIX. 2008).

MONTOYA 2013) sino señalar dos aspectos que atañen a nuestra lectura. En primer lugar, el “*In memoriam*”, indica tanto un punto de partida –Cortázar ha referido que el relato surge de la lectura de una necrológica de Parker en *Jazz-Hot* (cfr. MONTOYA 2013)– como una de las (posibles) finalidades de la escritura: conservar la memoria de aquellos que han muerto. En segundo lugar, la opción por “Ch. P.” en vez del nombre completo parece llamar la atención sobre lo relevantes que resultan las siglas en este relato, en particular las del nombre del protagonista: Johnny Carter, J.C., que no solo coinciden con las del propio autor (Julio Cortázar) sino que remiten, claro, a Jesús Cristo.

A continuación, encontramos dos epígrafes. El primero, se explicita, proviene del *Apocalipsis* (2,10): “Sé fiel hasta la muerte”. La cita sitúa dos temas que serán importantes en el relato: la fidelidad –que puede vincularse a la amistad, pero también al seguimiento y aun a la fe- y, nuevamente, la muerte. La cita está significativamente recortada. Si reponemos el versículo completo, encontramos otro motivo central de la *nouvelle*: los padecimientos y tribulaciones –de J.C.-: “No temas en nada lo que vas a padecer. He aquí, el diablo echará a algunos de vosotros en la cárcel, para que seáis probados, y tendréis tribulación por diez días. Sé fiel hasta la muerte, y yo te daré la corona de la vida”.⁷ Es significativo que en la cita, tal como aparece en el epígrafe, se mantiene la condición, pero se ha borrado la consecuencia. No hay promesa de vida, solo reclamo de fidelidad; se omite la referencia explícita a la trascendencia.⁸ Más allá del contenido de la cita, la referencia al Apocalipsis anticipa y explicita la intertextualidad bíblica que encontraremos en el relato y nos sitúa en el *tono* apocalíptico que tiene el cuento, especialmente en las visiones y sueños de J.C. (cfr. ZAMORA, 1996, p. 104).

7. Citamos por la versión REINA VALERA (1960), cuya traducción coincide con la de las citas bíblicas que introduce Cortázar en este relato. En adelante indicaremos únicamente, como es habitual, libro, capítulo y versículo.

8. La palabra griega empleada en el original, ζῶης (zoe), es frecuente en el Nuevo Testamento, asociada muchas veces a las promesas de resurrección y vida eterna (cfr. por ejemplo Juan 5,29; 6,35; 6,48; 6, 68; Hechos 13,46; Filipenses 2,16, entre muchos otros lugares).

El segundo epígrafe, “O make me a mask”, es atribuido a Dylan Thomas. Tal como aparece –nuevamente, el verso se cita incompleto– parece apuntar al tópico de la máscara y el rostro, presente en el relato especialmente en lo que atañe al contraste entre la identidad “pública” y la “privada” de J.C. Si reponemos el texto completo, el ocultamiento que implica la máscara queda vinculado con la necesidad de protegerse de la mirada inquisitiva de los otros, lo que puede leerse claramente en relación con el tenso vínculo entre biógrafo (Bruno) y biografiado (Johnny).⁹ Dylan Thomas reaparecerá en el cuerpo del relato: se cita una traducción ligeramente desviada de un verso de “On the Marriage of a Virgin” – “Ando solo en una multitud de amores” – y se señala que J.C. nunca se separa de su “librito de bolsillo con poemas de Dylan Thomas y anotaciones a lápiz por todas partes” (p. 28). La fascinación del personaje por el poeta galés puede leerse como una forma de identificación entre Carter/Parker y Thomas:

Cortázar is drawing on the fact that many likened Parker to Thomas, not least in the fact that their remarkable creative exploits were seen to ‘be matched by equally extraordinary acts of personal dissolution’. Parker died in New York, aged thirty-five, in 1955. Thomas had died two years earlier in the same city, aged thirty-nine. Both deaths offered themselves to romanticization and mythologization (WILLIAMS, 2014, p. 151)

Como la de J.C y la de Charlie Parker, la vida de Thomas estuvo marcada por los excesos, que lo llevaron a una muerte prematura –a una edad cercana a la que la tradición atribuye a la de Jesús- y contribuyeron

9. Consignamos el texto completo del poema: “O make me a mask and a wall to shut from your spies /

Of the sharp, enamelled eyes and the spectacled claws / Rape and rebellion in the nurseries of my face, / Gag of dumbstruck tree to block from bare enemies / The bayonet tongue in this undefended prayer piece, / The present mouth, and the sweetly blown trumpet of lies, / Shaped in old armour and oak the countenance of a dunce / To shield the glistening brain and blunt the examiners, / And a tear-stained widower grief drooped from the lashes / To veil belladonna and let the dry eyes perceive / Others betray the lamenting lies of their losses / By the curve of the nude mouth or the laugh up the sleeve” (Dylan THOMAS, “Oh, make me a mask”, *Poetry. A Magazine of Verse*, v. LII, n. V, 1933: 248. Disponible en <<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?contentId=22110>>.

a convertirlo en una figura mítica.¹⁰

Digamos, por último, que la idea de *enmascarar*, presente en el verso de Thomas, sugiere que el relato es pasible de ser leído como un texto en clave, tal como lo es el Apocalipsis, citado en el otro epígrafe.¹¹ Es significativo en este sentido, que tras la primera cita apocalíptica que identificamos en el discurso de Johnny (ver *infra*) el narrador anota: “me ha sonado como una *máscara* que se pusiera al hablar” (p. 37, nuestro destacado)

En síntesis, el análisis de los paratextos permite situar una serie de cuestiones relevantes para la lectura que proponemos del relato: la pregunta por identidad del “perseguidor”; la relación “perseguidor-perseguido”, evaluada en términos de fidelidad, pero también de verdad/ocultamiento (máscara); la importancia de las tribulaciones y la muerte; y la posibilidad de una lectura en clave cristológica: J.C. como “máscara” de Jesucristo. A continuación relevaremos y analizaremos brevemente los lugares del texto que permiten sustentar esta lectura.

3. J.C. como Jesucristo enmascarado

J.C. se construye a lo largo del relato como una figura cristológica apelando a dos recursos fundamentales. Por un lado, el propio narrador, Bruno, propone una serie de comparaciones que remiten –más o menos explícitamente- a la figura de Cristo. Por otro lado, ciertos hechos y dichos de J.C. –narrados por Bruno- recuerdan a los del Jesús evangélico. Lo primero atañe al nivel de la enunciación, lo segundo al nivel del enunciado.

10. Sobre la relación entre la obra del poeta y el relato de Cortázar, de la que aquí nos limitamos a apuntar algunos elementos relevantes para nuestra lectura remitimos a Hugo VERANI, “Las máscaras de la nada: *Apocalipsis* de Dylan Thomas y ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar”, *Cuadernos Americanos*, 227, 1979, p. 234-247.

11. Zamora señala en esta línea, que “la búsqueda de un medio expresivo por los artistas visionarios en los cuentos de Cortázar se relaciona con la ambivalencia narrativa del *Apocalipsis*” (“Arte y revolución en la obra de Julio Cortázar” en *Narrar el apocalipsis*. México, FCE, 1996, p. 107)

Las comparaciones de Bruno que apuntan a Cristo se constatan a lo largo de todo el relato. J.C. toca como un dios (“tocaba como yo creo que solamente un dios puede tocar un saxo alto, suponiendo que hayan renunciado a las liras y a las flautas”, p. 7); es “como un ángel entre los hombres” o -reformula inmediatamente el propio Bruno- “un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros” (p. 32).¹² Bruno llega a decir que, aunque sus amigos y su mujer no se den cuenta, “cada vez que Johnny sufre, va a la cárcel, quiere matarse, incendia un colchón o corre desnudo por los pasillos de un hotel, *está pagando algo por ellos, está muriéndose por ellos*” (p. 35, nuestro destacado), palabras en las que resuenan varias citas neotestamentarias acerca de lo que se conoce en teología como sustitución vicaria.¹³ El término de comparación más explícito lo encontramos, promediando el relato, cuando Johnny, muy afectado por la muerte de su hija Bee, se acerca a la mesa del restaurante en donde se encuentra Bruno y se pone de rodillas:

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 (...) de manera que los parroquianos del Flore (...) me han mirado como miraría la gente a alguien que se prepara a un altar y tironeara de Cristo para sacarlo de la cruz (p. 40).¹⁴

12. ¿Puede leerse aquí una alusión al famoso verso de Amado Nervo, que solía repetir Borges: “Dios sí existe, nosotros somos los que no existimos”? (“Novissima Verba”, *Obra completa II*. Madrid: Aguilar, 1991, p. 1568).

13. Ver, por ejemplo, Mateo 26, 28; Hebreos 9, 27; 1 Corintios 15, 3-4; Romanos 5, 6. Poco después de las palabras citadas, prosigue Bruno: “Sin saberlo, y no como los que pronuncian grandes discursos en el patíbulo o escriben libros para denunciar los males de la humanidad o tocan el piano *con el aire de quién está lavando los pecados del mundo*” (p. 35, nuestro destacado). Aunque no está referida de modo directo a J.C. encontramos aquí otra cita bíblico-litúrgica que alude claramente a la función redentora de Cristo.

14. Poco después, prosigue: “al final Johnny se ha enderezado un poco (...) 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 interpusiera la aceptadísima comodidad de una silla” (p. 40). La insistencia contribuye a subrayar la singularidad (y relevancia) de la comparación.

Además de estas comparaciones, atribuibles a Bruno, encontramos otros elementos que configuran a J.C. como un personaje cristológico y que dependen de los dichos y acciones del protagonista más que de la perspectiva narrativa. Así, hacia el final la primera escena del relato, la actitud de Johnny al despedirse de Bruno, parece recrear, de un modo singular, la figura del *Ecce Homo* (Juan 19,5):

Me he vuelto rápidamente (...) 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 (p. 15-16)

Johnny, desde el principio, se exhibe en toda su fragilidad: su cuerpo desnudo, sucio, herido –en el costado, como Cristo (Juan 31 34 y 20,25)-. No resulta tan extraño que Bruno llegue a imaginario como un crucificado, que muere por los otros.

Además de esa imagen, en el discurso de J.C. se encuentran varias reminiscencias bíblicas. Por un lado, aunque de un modo alusivo, pueden encontrarse resonancias evangélicas en la conversación que Bruno y Johnny tienen cuando este está en el hospital, después de una de sus crisis. Intentando explicarle su percepción extraordinaria de lo cotidiano, J.C. pone como ejemplo “cortar un pedazo de pan”

Tienes el pan ahí, sobre el mantel (...) Es una cosa sólida, no se puede negar, con un color bellissimo, 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? (...) 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 (p. 31).

Poco después, al escuchar la última grabación de Johnny –su “testamento”- Bruno evoca esta conversación y dice que “la salvaje caída final, esa nota sorda y breve [...] me ha parecido un corazón que se rompe, un cuchillo entrando en un pan (y él hablaba de pan hace unos días)” (p. 33). Subrayemos entonces que el pan aparece no solo como un elemento que permite percibir lo extraordinario en el seno de la realidad cotidiana, un elemento del que se espera algún tipo de revelación –“no pasa nada, ya sé: eso es lo terrible”- sino como algo con lo que J.C. se identifica de un modo misterioso –“si yo puedo tocarlo y sentirlo, entonces no se puede decir que realmente sea otra cosa”- y, ya en el discurso de Bruno, el pan cortado –¿partido?- es imagen de la “caída”, de la muerte de Johnny, de un modo que puede remitir al discurso de Jesús en la última cena (cfr. Mc 14,22).

Tenemos, por otro lado, en el discurso de Johnny, citas del Apocalipsis –como anticipamos al hablar del epígrafe–, que aparecen en momentos cruciales del relato. La primera está en lo que J.C. le dice a Bruno inmediatamente después de enterarse de la muerte de su hija: “Bruno, me duele aquí. (...) Bruno, ella era como una piedrita blanca en la mano. Y yo no soy nada más que un pobre caballo amarillo, y nadie, nadie limpiará las lágrimas de mis ojos” (p. 37).

El narrador anticipa que Johnny está “como loco” (p. 37), por lo que atribuirá su discurso al delirio causado por el dolor, aunque registrará que lo dicho por Johnny “me parece haberlo leído en algún sitio” (p. 37). Se trata, en efecto, de una de las imágenes más conocidas del Apocalipsis, tomada del segundo capítulo –el mismo que se cita en el epígrafe-: “Al que venciere daré a comer del maná escondido, y le daré una *piedrecita blanca*, y en la piedrecita un nombre nuevo escrito, el cual ninguno conoce sino aquel que lo recibe” (Apocalipsis 2,17). La “piedrita blanca” se relaciona con el develamiento de la propia identidad –entendida, en

el texto bíblico, en términos de misión-, una identidad-misión que puede no ser percibida por otros (“ninguno [la] conoce”), tal como la identidad profunda del protagonista –el misterio acerca de “*qué es Johnny*” (p.31)- permanece inaccesible para Bruno –cuestión sobre la que volveremos-. Por ahora anotemos que, en el contexto del relato, esta y las siguientes citas apocalípticas se vinculan directamente con el desgarramiento que produce en Johnny la muerte de su hija: “Y eso ha sido en el fondo, eso y lo de la piedrecita blanca, la oración fúnebre de Bee, muerta en Chicago de neumonía” (p. 28).

Las citas apocalípticas vuelven a irrumpir en el discurso de Johnny, esta vez de modo más explícito, durante la caminata nocturna que realiza junto al narrador después de la escena en el restaurant que citamos antes. Luego de discutir brevemente acerca de su libro, Bruno consigna que J.C. está, otra vez, en un estado de alteración y que prorrumpe en una suerte de monólogo alucinado:

El nombre de la estrella es Ajenjo –está diciendo Johnny, y de golpe oigo su voz, la voz de cuando está... ¿cómo decir esto, cómo describir a Johnny cuando está de su lado, ya otra vez, ya salido? (...). El nombre de la estrella es ajenjo –dice Johnny hablando para sus dos manos. Y sus cuerpos serán echados en las plazas de la grande ciudad. Hace seis meses (p. 44).

Podemos identificar dos citas en este discurso. La primera es de Apocalipsis 8, 11. El contexto es la apertura del séptimo sello y la aparición de los ángeles que van a tocar las siete trompetas y precipitar el fin del mundo. Luego de los dos primeros ángeles –el primero desencadena una lluvia de fuego, el segundo torna en sangre la tercera parte del mar-leemos:

El tercer ángel tocó la trompeta, y cayó del cielo una gran estrella, ardiendo como una antorcha, y cayó sobre la tercera parte de los ríos, y sobre las fuentes de las aguas.
Y el nombre de la estrella es Ajenjo. Y la tercera parte de las aguas se convirtió en ajenjo; y muchos hombres

murieron a causa de esas aguas, porque se hicieron amargas. (Apocalipsis 8,10-11).

La cita es misteriosa –de hecho ajeno, ἄψιθος, es un *hápax* en el Nuevo Testamento– pero el sabor amargo del ajeno –que provoca la muerte, al contaminar las aguas- puede asociarse al sentimiento de amargura, producto de la destrucción narrada en ese pasaje. La desolación de la escena evocada conecta con la angustia del propio Johnny por la muerte Bee. Resulta significativo que para expresar su dolor, J.C. recurra a palabras de la Escritura –tal como, en otro sentido, hace Jesús al citar un salmo en el momento de su crucifixión (Mc 15,34, cfr. Salmo 22)–.

El discurso de J.C. continúa citando el Apocalipsis (11,8): “Y sus cuerpos serán echados en las plazas de la grande ciudad, que espiritualmente es llamada Sodoma y Egipto, donde también nuestro Señor fue crucificado”. De nuevo, es notable la presencia de la muerte y la condena –la mención de Sodoma-, pero en este caso, significativamente, se trata de la muerte de los testigos de Dios (Apocalipsis 11, 3), asesinados luego de profetizar. Sus muertes remiten a la crucifixión de Cristo; se dice, además, que serán resucitados por el Espíritu de Dios (Ap 11,11). Del mismo modo que señalamos a propósito del epígrafe, la cita, tal como aparece en el relato, solo contempla la fidelidad hasta la muerte del testigo, sin mencionar la promesa de la vida –como en 2,10, la palabra griega en 11,11 es ζωῆς–.

Atribuirle palabras bíblicas –aunque no sean exclusivamente palabras del Jesús evangélico– contribuye a situar a J.C. como una figura cristológica. Por un lado, más allá del contenido, el léxico y ciertos rasgos formales de las citas –como el adjetivo antepuesto en “grande ciudad”–, confieren al discurso de Johnny un *tono* profético, bíblico, aun cuando los lectores no puedan identificar con precisión la fuente. Por otro lado, las citas, especialmente si las recontextualizamos, van entretejiendo un tema central en la lectura que proponemos del relato: las tribulaciones –adversidad, muerte- que debe atravesar aquel que debe dar testimonio,

que, no obstante, permanece fiel –a su identidad, a su misión –.

Como dijimos al hablar del epígrafe, frente a estas adversidades no hay promesas de trascendencia ultraterrena. El relato se cierra con la muerte de J.C. que –en otra posible reminiscencia cristológica- ha sido “abandonado” por sus amigos y solo cuenta con la compañía de las mujeres (Tica y Baby, cfr. p. 51-52). Johnny deja, sin embargo, un testimonio-testamento, en forma de canción: “Vaya a saber si *Amorous* no resulta el testamento del pobre Johnny” (p. 27) –. Un testamento *amoroso* -recordemos Jn 13,34-36-.¹⁵ Y que, significativamente, no consiste en una “letra” (que “mata”, recordemos 2 Corintios 3, 6) sino en pura música: en el soplo del saxo de J.C. (p.26) que, como el soplo del espíritu, vivifica (ver *infra*).¹⁶

Leídos en serie, los rasgos que hemos presentado brevemente aquí habilitan una lectura de J.C. como figura cristológica. Pero el relato no se limita simplemente a ser una reescritura de la figura de Cristo en el París del siglo XX, sino que problematiza la relación de J.C. con su autodenominado “evangelista”, planteando cuestiones que, como anticipamos, resultan sugerentes para una reflexión literario-teológica.

15. Ibañez ha señalado que “Amorous” es una referencia a “*Lover Man*”, una de las últimas grabaciones de Charlie Parker (“Cortázar: ascenso y caída”, en *Actas del congreso: el canon del boom*. Biblioteca Cervantes Virtual, 2013). Resulta significativa la opción de Cortázar en la transformación del título. Por un lado, aun manteniendo el inglés, “Amorous” incluye en su significante la palabra *amor*, en castellano. Por otro lado, “*Lover man*” suele traducirse como “amante”, lo que remite en primer lugar a un sujeto, singular, en una relación de pareja; “amorous”, que puede traducirse como “amoroso” (o “amorosa”) tiene alcances más vastos en su significado: “que siente amor”, “perteneciente o relativo al amor”, son las primeras acepciones que propone el diccionario de la *Real Academia Española* (Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=2Q3OD6N>)

16. Además del pasaje de Corintios que mencionamos, para pensar esta relación entre “letra” y “música”, nos ha resultado especialmente iluminador un pasaje del –extraordinario- drama *Terrenal* de Mauricio Kartún. Se trata de un parlamento del “*Tatita*”, la figura que representa a Dios Padre en la obra. Ante la discusión por la letra de una zamba que le atribuyen, Tatita responde: “¡La música! Yo solo escribo las músicas, pelele. Notas para hacer bailar. ¡Pulsos! ¡Latidos! ¿Para qué mierda sirve la letra? Para distraer del baile. Para ensuciar las notas con acentos mal puestos. Yo música pura. La música del universo. Yo concierto. Las letras las encajan los monos. Se trata solo de entender, pero los monos ¡Explicar! ¡El libro! ¡La palabra! Cosas de ustedes (...) La música es el contenido, cuándo lo van a entender” (KARTÚN, Mauricio. *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires: Atuel, 2016, p. 44-45)

4. ¿Qué clase de evangelista soy?

“El perseguidor” está estructurado, en buena medida, en torno a la relación entre Johnny y Bruno. Son sus encuentros –y desencuentros– los que van puntuando los distintos momentos del relato. La crítica ha señalado que este vínculo puede leerse, en clave *jazzística*, como contrapunto: Bruno representaría el campo armónico necesario para que se despliegue la libertad de la improvisación (J.C.):

Al narrar, Bruno actúa, como en el jazz, al modo de los acordes modelos que establecen el campo armónico. Bruno regula el discurso literario. Bruno moraliza sobre la marihuana, el alcohol y los deseos sexuales de Carter. Bruno moldea el tiempo de la narración. Un tiempo que en él es sinónimo de estabilidad. Pero del cual es un súbdito al mencionarlo con frecuencia. (...) Sobre el campo formal garantizado por un representante de una colectividad racional, aparece el individuo, el irreverente, el que padece sed de infinito, quien persigue algo que está más allá de lo contingente, el loco, el enfermo, el creador. Carter es el elemento melódico e improvisatorio elevado sobre el territorio armónico de Bruno. Cada vez que Carter interviene se establece la fisura. Cada vez que habla las usuales coordenadas del tiempo se desintegran. Las elucubraciones del saxofonista sobre el tiempo señalan pues la intromisión de otra realidad frente a la dura sucesión de las horas que define la realidad de Bruno (MONTROYA, 2013).¹⁷

Efectivamente, es visible el contraste entre la vida burguesa, ordenada de Bruno y los excesos de Johnny –que se vinculan, además, como bien señala Montoya, con dos concepciones diferentes del tiempo–. En este sentido, J.C. inaugura un tipo de personaje que será recurrente en la literatura de Cortázar –y del que el ejemplo más canónico es el Oliveira de *Rayuela*: los “perseguidores”, aquellos que buscan la trascendencia, el *otro lado* de lo que convencionalmente se suele llamar la “realidad”

17. En este sentido, el propio autor ha afirmado que la tensión del relato depende del “máximo de rigor potenciado por un máximo de libertad” (citado en HARSS, Luis. *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969, p. 271).

-“Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto” (31)-.¹⁸ Lo significativo y singular en este caso es que si en otros textos esta búsqueda estará en buena medida modulada por religiosidades orientales (cfr. HARSS 1969, p. 266-268), en “El perseguidor”, como acabamos de mostrar, el buscador tiene notables resonancias cristológicas. Y si J.C. es una figuración de Jesús, Bruno, el autor de su biografía, queda, como él mismo dice, en el lugar del evangelista: “Empiezo a parecerme a un evangelista y no me hace ninguna gracia” (p. 35).

En otro trabajo hemos propuesto que la perspectiva elegida por Cortázar para contar la historia de Johnny –lo que tradicionalmente se denomina “narrador testigo” (GENETTE 1989, p. 243)– resulta especialmente productiva para presentar un personaje vinculado de algún modo a la esfera de lo divino o sagrado.¹⁹ Esta figura de narrador testigo permite, por un lado, presentar el carácter extraordinario del personaje –en este caso, por ejemplo, la sensibilidad y el talento de J.C. como músico– de un modo efectivo, no solo a partir del contraste con el carácter ordinario del propio narrador, sino en tanto lo que se describe no es la obra en sí sino sus efectos sobre los receptores:

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. (...) 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 Amorous va a quedar como uno de los momentos más grandes del jazz (p. 33).

18. Cortázar ha señalado que “El perseguidor” inaugura una búsqueda “de tipo existencial” que estaba ausente en su obra previa y se proyecta sobre su obra posterior (citado en HARSS Luis. *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969, p. 273). En esta línea, la famosa reseña de *Rayuela* que hace Ana María Barrenechea comienza afirmando: “Cortázar ha escrito la gran novela que esperábamos de él, la que anunciaba ‘El perseguidor’ (la intensa *nouvelle* de *Las armas secretas*)” (“Rayuela, una búsqueda a partir de cero”. *Sur* n° 288, p. 69).

19. Comparábamos allí las estrategias que pone en juego Cortázar en *El perseguidor* con las de J.D. Salinger en la construcción del personaje de Seymour Glass (*Franny y Zooey*; *Levantad, carpinteros, la viga del tejado*; *Seymour: una introducción*), contrastándolas luego con las de Saramago y Mailer en *El evangelio según Jesucristo* y *El evangelio según el hijo*, respectivamente.

Por otra parte, el narrador testigo permite escamotear la intimidad del personaje “testimoniado”, que permanece, en buena medida, como un misterio: “me doy cuenta de lo difícil que resulta saber qué es lo que está haciendo, qué es Johnny”, afirma Bruno (31). Como desarrollamos en la construcción narrativa de un personaje con rasgos que remiten a la esfera de lo sagrado parece exigir que la interioridad de dicho personaje quede –al menos parcialmente– velada, tanto para el narrador como para los lectores. Puede recordarse, esta línea, la aseveración de Romano Guardini acerca de la imposibilidad de acceder a la interioridad psicológica de Jesús, en el prólogo del libro que consagra, justamente, a la persona y la vida de Jesucristo (2005, p. 31).

Ahora bien, la fascinación no exenta de rechazo que siente el narrador por J.C. -recordemos la doble naturaleza de lo sagrado, tal como la ha descrito René Girard (1998, p. 261), entre otros- y el carácter enigmático que le reconoce, lleva a Bruno a formular una pregunta relevante para nuestra lectura: “¿Qué clase de evangelista soy?” (p. 36). Si tomamos en cuenta el epígrafe –y, más generalmente, la intertextualidad bíblica que hemos relevado en el texto-, la pregunta parece plantearse en términos de *fidelidad*. ¿Es Bruno un testigo fiel?

La primera línea que el narrador le atribuye a Johnny se refiere justamente a esta cuestión, de un modo muy significativo: “El compañero Bruno es fiel como el mal aliento” (p. 5). La afirmación de fidelidad es humorística y hasta paradójica: una fidelidad contraproducente, podría pensarse. La expresión “mal aliento” en boca de un saxofonista –alguien que se dedica, justamente a soplar- funciona como una marca de distancia. Como Bruno comprende muy bien: “él está al principio de su saxo mientras yo vivo obligado a conformarme con el final. Él es la boca y yo la oreja, por no decir que él es la boca y yo...” (p. 10).

Aún más: en un personaje con reminiscencias cristológicas y un discurso visionario en el que se intercalan citas apocalípticas la expresión

“mal aliento” puede llevarnos metonímicamente a “mal espíritu”.²⁰ Si el buen aliento, el buen espíritu, sopla a través de Johnny –que toca “como un dios” (p. 7), que es capaz de soplar “esa cosa increíble” de *Amorous* (p. 26) -, ¿no se está sugiriendo que Bruno es incapaz de percibirlo? Recordemos que el espíritu, en la tradición cristiana, es indispensable para que los discípulos alcancen una cabal comprensión de la identidad de Cristo (ver, por ejemplo, Juan 14,26). Entonces, una vez más, ¿qué clase de evangelista es Bruno?

La respuesta del relato –y en esto radica parte de su potencial significativo- es ambigua. En muchos puntos, Bruno parece un mal testigo. En efecto, se escandaliza de J.C. (p. 16, 31) y no lo comprende. Pretende imprimirle sus esquemas, conceptualizar la búsqueda de Johnny. Se arroga la capacidad extraer las “consecuencias dialécticas de su obra”, postular sus fundamentos, explicar su trascendencia (p. 43-44) En su libro sobre el saxofonista, propone una interpretación de su obra musical, vinculada a una idea de “Dios” que es vehemente rechazada por el propio Johnny: “No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío (...). 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” (p. 47). Esta imposibilidad de Bruno de comprender cabalmente a J.C. y la naturaleza de su búsqueda es uno de los motivos recurrentes del relato (cfr. sobre este punto el ya citado análisis de TOUTIN 2008).

Y sin embargo, como el mal aliento, Bruno nunca deja de acompañarlo: así lo bautiza, recordemos, Johnny: el “compañero Bruno”.²¹ Por momentos, el narrador parece hacer esfuerzos por captar la naturaleza de aquello que persigue J.C. -“esa otra cosa” que “es lo único que de-

20. “Espíritu”, “soplo del viento” e “inspiración, estímulo que impulsa la creación artística” se cuentan entre las acepciones de “aliento” que consigna el *Diccionario de la Real Academia Española* (Disponible en <https://dle.rae.es/?id=1qp7AGy>)

21. Como ya dijimos, Bruno no está presente en la muerte de J.C. –que acaece en Estados Unidos, con la sola compañía de las mujeres, mientras Bruno permanece en París-. Sin embargo, también en esa ocasión, será el responsable de recoger los últimos testimonios.

bería importarme” (p. 23)-. Su fidelidad –su *fe*- es intermitente En este sentido, Bruno también es un “perseguidor” o, directamente, un seguidor. Apenas se aleja de J.C. “todo se vuelve un fantaseo de la marihuana (...) y después de la maravilla nace la irritación” (p. 15). Pero cuando está cerca, bajo el influjo de su música – “mientras soy todavía la música de Johnny” (p. 23): “hay algo que quiere ceder en alguna parte, una luz que busca encenderse” (p. 15). Bruno entiende, en esos momentos, que para decir algo acerca de la búsqueda de J.C., es necesario *hablar de otro modo*: “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” (p. 24). Para acercarse al misterio es necesario abjurar de la “estúpida dialéctica” (p. 24) del crítico de jazz en favor de un lenguaje concreto, no abstracto sino poético:

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 (p. 34)

La oscilación del narrador entre fidelidad e infidelidad puede asociarse con el hecho de que Bruno no escribe uno sino *dos* relatos sobre Johnny. Por un lado, la biografía oficial, exitosa, canónica, celebratoria, donde deja afuera las miserias de Johnny, donde pretende explicarlo y le atribuye un dios que no es el suyo. Por otro lado, un segundo relato, que no está pensado para el público, sino “garabateado en los intervalos” (p. 23), escrito “en privado” (p. 43): el texto que leemos, es decir, “El perseguidor” (“esto que escribo”, p. 43). Es en este segundo relato donde Bruno, al menos de un modo fragmentario e imperfecto, parece captar algo del espíritu de J.C., donde logra que reverbere algún eco de su búsqueda, donde se comporta como un testigo fiel. Aunque sea, fiel como el mal aliento.

5. Coda. ¿Qué es un evangelio?

En un breve pero incisivo artículo sobre el Evangelio de Marcos, Marcelo González señala que, al no dejar escritos propios, el maestro de Nazaret asumió radicalmente “*el riesgo de la interpretación*”: se confió a las palabras de los otros (2003, p. 76). Más que una –entre tantas- transposiciones de ciertos rasgos de Jesús a un ambiente contemporáneo, entendemos que el potencial de esta *nouvelle* está en la dramatización de este riesgo, de este desafío, desde la perspectiva del testigo, del evangelista.

¿Cómo dar testimonio de la vida de J.C.? El texto propone como hemos dicho –al menos- dos alternativas contrapuestas que, no obstante, tienen el mismo autor. Si aceptamos que Bruno, como él mismo sostiene, es un evangelista, ¿cuál de los dos relatos es su evangelio? ¿La biografía oficial, expurgada, que presenta una imagen del biografiado –y de su “dios”- aceptable e inteligible para los lectores? ¿O los papeles personales, inmediatos, donde pueden entrecruzarse el escándalo y la perplejidad del propio escriba? Inevitablemente, la pregunta se proyecta hacia los evangelios del canon cristiano: ¿cómo considerarlos? ¿A qué tipo de relato se asemejan? ¿Hay en ellos más del testimonio inmediato o de la versión “oficial”, laudatoria?

Por supuesto, el texto no da una respuesta acabada a estos interrogantes. Pero cuando Bruno se pregunta qué clase de evangelista es, está refiriéndose a sus papeles personales, donde más que la grandeza de Johnny, testimonia su propio desconcierto, sus propias inseguridades (p. 36-37). Todo testigo, parece inevitable, incurre en infidelidades. Pero en los resquicios de ciertas escrituras –no en la biografía exitosa, sino en los papeles personales, inconfesables- puede colarse, entre el mal aliento, el verdadero espíritu. Que, ya se sabe, sopla donde quiere.

6. Bibliografía

La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento. Versión de Casiodoro de Reina

- (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602). Buenos Aires: Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.
- ATTALA, Daniel. "Jorge Luis Borges y la Biblia" en Daniel ATTALA y G. FABRY (eds.). La Biblia en la literatura hispanoamericana. Madrid: Trotta, 2016: 475-500.
- BARRENECHEA, Ana María. "Rayuela, una búsqueda a partir de cero". Sur, n. 288, 1964: 69-73.
- BORRELLO, Rodolfo. "Charlie Parker: 'El perseguidor'". Cuadernos Hispanoamericanos, n. 364-366, 1980: 573-594.
- CARDENAL, Ernesto. El evangelio en Solentiname. Volumen II. San José: Departamento Ecueménico de Investigaciones, 1979.
- CORTÁZAR, Julio. El perseguidor y otros cuentos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- CORTÁZAR, Julio. Cuentos completos. Madrid: Alfaguara, 1994.
- GENETTE, Gerard. Figuras III. Barcelona: Lumen, 1989.
- GENETTE, Gerard. Umbrales. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- GIRARD, René. La violencia y lo sagrado. Barcelona: Anagrama, 1998.
- GONZÁLEZ, Marcelo. "El evangelio según Marcos. Lo que sucede cuando Dios habla" en H. SAFA y C. AVENATTI (coord.). Letra y espíritu: diálogo entre literatura y teología. Buenos Aires: EdUCA, 2003: 75-80.
- GUARDINI, Romano. El Señor. Madrid: Cristiandad, 2005.
- HARSS, Luis. "Cortázar o la cachetada metafísica" en Los nuestros. Buenos Aires: Sudamericana, 1969: 252-300.
- IBAÑEZ, Andrés. "Cortázar: ascenso y caída", en Actas del congreso: el canon del boom. Biblioteca Cervantes Virtual, 2013. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cortazar-ascenso-y-caida/>>. Acceso 2 de junio de 2019.
- KARTUN, Mauricio. Terrenal. Pequeño misterio ácrata. Buenos Aires: Atuel, 2016.
- LEDESEMA, Agustina. "La otra orilla de lo fantástico en Cortázar" en J. POLDUBNE (coord.). Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas", 2009. Disponible en <http://www.celarg.org/trabajos/ledesma_acta.pdf>. Acceso 5 de mayo de 2019.
- MONTOYA, Pablo. "El perseguidor de Julio Cortázar", 2013. Disponible en: <<https://www.pablomontoya.net/el-perseguidor-de-julio-cortazar/>>. Acceso 15 de mayo de 2019.

- NERVO, Amado. *Obra completa II*. Madrid: Aguilar, 1991.
- PREMAT, Julio. "Dar el salto. Los comienzos de Rayuela". *Cuadernos LIRICO*, n. 9, 2013. Disponible en: <<https://journals.openedition.org/lirico/1157>>. Acceso 2 de junio de 2019.
- RAMÍREZ, Sergio. "El evangelio según Cortázar". *Revista de la Universidad de México*, n. 1, 2004. Disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/931/1934>. Acceso 30 de abril de 2019.
- THOMAS, Dylan. "O make me a mask". *Poetry. A Magazine of Verse*, v. LII, n. V, 1933: 248. Disponible en <<https://www.poetryfoundation.org/poetry-magazine/browse?contentId=22110>>. Acceso 20 de julio de 2019.
- TOUTIN, Alberto. "El 'Dios' huidizo de los escritores". *Teología y vida*, vol XLIX, 2008. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-4492008000100011>. Acceso 10 de abril de 2019.
- TWORNEY, J. y R. WALSH (eds.). *Borges and the Bible*. Phoenix: Sheffield Press, 2015.
- VÉLEZ, Gonzalo Salvador. *Borges y la Biblia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011.
- VERANI, Hugo. "Las máscaras de la nada: Apocalipsis de Dylan Thomas y 'El perseguidor' de Julio Cortázar". *Cuadernos Americanos*, n. 227, 1979: 234-247.
- WILLIAMS, Daniel G. "Wales-Bird. Dylan Thomas and Charlie Parker" en H. ELLIS (ed.). *Dylan Thomas. A Centenary Celebration*. Londres: Bloomsbury, 2014: 151-164.
- ZAMORA, Lois Parkinson. "Arte y revolución en la obra de Julio Cortázar" en *Narrar el Apocalipsis*. México: FCE, 1996: 102-127.