

**23 de marzo de 2012
Universidad de Lund
SPAK01**

Evitando la mirada:

**un estudio del elemento visual en
algunos cuentos de Julio Cortázar**

**Kristofer Gray
Tutor: Christian Claesson**

Contenido

1. Introducción	1
2. El trasfondo literario	2
2.1 El análisis literario.....	2
3. Material y método	3
4. Análisis de los textos.....	5
4.1 "El perseguidor".....	5
4.2 "Las babas del diablo".....	16
4.3 "Ómnibus".....	20
5. Conclusión y reflexiones	22

Bibliografía

1. Introducción

Dentro de la obra del escritor argentino Julio Cortázar, tanto en sus cuentos como en su famosa novela innovadora *Rayuela* (1963), se puede hallar las características siguientes: varios tipos de narración y la exploración de temas recurrentes como las relaciones humanas, la observación de otros, la búsqueda del sentido de la vida y la contemplación de la identidad y de la realidad. Por la novedad y creatividad de su manera de escribir el cuento, Cortázar es considerado como un maestro del género. Los cuentos “El perseguidor”, “Las babas del diablo” y “Ómnibus” son buenos ejemplos de cuentos que sirven para un estudio de varios aspectos de la narración y de estos temas y características, en particular el estudio del elemento visual. En este trabajo propongo que, a través de la visión o del punto de vista individual de los narradores y personajes que observan e interpretan al mundo, Cortázar inyecta una fuerte subjetividad en la creación del papel del observador que extiende y magnifica esos mundos, últimamente envolviendo al lector en un tipo de no sólo complicidad sino también culpabilidad por su inclusión en el proceso. Es decir que utiliza las voces y las personalidades de individuos muy particulares para contar historias de una manera personal que atrae y activa al lector, invitándolo y casi forzándolo a pensar, sentir, relacionar y reaccionar a todo lo que ocurre desde un dado punto de vista. Esto da al cuento una autenticidad fidedigna que facilita una lectura subjetiva y personal en que el lector puede tomar parte.

El objetivo de este estudio es examinar los tres cuentos presentados, enfocando en el uso y la importancia de los elementos visuales comunes, es decir la conexión entre los actos físicos y simbólicos de mirar y ver al mundo, tales como las acciones relacionadas con la visión o la vista de los narradores y otros personajes, los ajustes y situaciones en las que están implicados y las consecuencias de dichas acciones en la historia, así como en el lector. En cada una de estas historias se hallan similitudes entre sus tramas, sus estilos narrativos y sus personaje-narradores. Propongo que el elemento visual principal es la mirada: el acto de observación y las implicaciones de los cuales son los comportamientos y opiniones esenciales para el desarrollo de la trama, así como la sensación y la experiencia de participación personal en cada uno. Intento también mostrar que, a través de lo visual, los protagonistas en cada uno de estos cuentos (así como el lector) participan en situaciones que representan un tipo de voyeurismo, en forma de un acercamiento o una intrusión del espacio personal.

2. El trasfondo literario

La literatura de América Latina del último siglo ha experimentado mucho con la noción tradicional de la narrativa literaria hispanoamericana. Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa son algunos de los autores más conocidos del fenómeno literario llamado el *boom latinoamericano*. Influidos, entre otras cosas, por las situaciones políticas y sociales del mundo y los escritores norteamericanos del siglo XX, introducían nuevas técnicas y estilos con que se apartaban de las dominantes actitudes y convenciones literarias del tiempo. El elemento del modernismo es evidente en los rasgos característicos del *boom*: nuevas maneras de ver al mundo y al ser humano, al tiempo, a la realidad y al arte. La escritura del *boom*, en los años sesenta y los años setenta, representaba una profundidad de pensamiento y una proliferación literaria nunca vistas antes. Julio Cortázar es considerado como uno de los primeros que ganaban éxito. Su obra consiste en poemas, cuentos y novelas así como traducciones, ensayos y varios otros textos críticos. La obra se caracteriza por la creatividad lingüística y la novedad de su estilo narrativo así como su capacidad de mezclar géneros y su fascinación por el proceso artístico. Omar Prego Gadea (1997) describe la obra de Cortázar como revolucionaria, vanguardista, genial y lúdica. Hay paralelos entre su propia vida y las de sus personajes: los papeles de la música, de la vida y la cultura francesa, del creador, del crítico y del traductor que se hallan dentro de la novela *Rayuela* (1963), considerada como su mejor obra y quizás por eso la más conocida y analizada, y de cuentos como "El perseguidor" y "Las babas del diablo", entre otros. En una entrevista con Prego Gadea (1997) y dentro de su propia obra crítica, Cortázar discute y se profundiza honesta y alegremente en su interés por la literatura, por sus pensamientos sobre la política, el mundo, el hombre, el proceso de escribir en general y el suyo propio, algo que permite al lector así como al crítico conectarlo a su obra.

2.1 El análisis literario

Vale la pena comentar el análisis literario para aclarar el método y el objetivo de este trabajo. Alicia Redondo Goicoechea (1995) describe el análisis literario como la investigación de los varios elementos o componentes de textos completos. Según ella, cualquier texto literario, sea un poema o una novela, tiene una perspectiva comunicativa, es decir relata o cuenta algo al lector. Pues, un análisis se enfoca en primer lugar en el texto y puede investigar y comentar lo que ocurre dentro del texto así como lo que el texto trata de comunicar, por ejemplo algún

mensaje u opinión del escritor, si lo hace. El alcance de este estudio se limita a la primera. Ella identifica también los dos aspectos internos del texto que más importan al crítico: *la historia*, o lo que cuenta, y *el discurso*, quién y cómo lo cuenta. En general estos dos aspectos forman la base del análisis. Dentro del discurso da Goicoechea importancia a los papeles de *la voz*, o quién habla, y *la visión*, o lo que se ve el narrador y el personaje, incluso sus opiniones, valoraciones y adjetivaciones. Puesto muy simplemente, esos detalles nos ayudan entender mejor los personajes y el desarrollo de las historias. Normalmente tiene un texto un narrador así como, por lo menos, un personaje que habla y piensa, cada uno con sus propios motivos y perspectivas. La voz narrativa de un texto puede resultar muy clara y directa, muy ambigua, variada y compleja, o ausente, pero en todos casos es tan cierto que la relaciona directamente y significativa a la historia, a la lectura y al análisis del texto. En cuanto a la extensión de este trabajo, se trata de la investigación de una combinación de elementos de la historia y el discurso. En el caso de los cuentos estudiados aquí, se trata de un análisis de la acción de los más cercanos a la narración de las historias: dos personajes-narradores y un narrador omnisciente.

3. Material y método

La lectura de la novela corta “El perseguidor” despertaba un interés general en la narración, el contenido y el personaje de la obra de Cortázar que crecía con la lectura de algunas de sus primeras colecciones de cuentos. En los cuentos de *Bestiario* (1951) y *Las armas secretas* (1959) se pueden encontrar muchas similitudes entre sí: entre otras cosas distintas parejas de protagonistas y antagonistas, personajes y objetos que se encuentran en interacciones muy íntimas, uno observando el otro. Por ejemplo, quedan muy interesantes el desarrollo de la relación entre Bruno y Johnny en “El perseguidor” y la manera muy subjetiva de que cuenta Bruno como narrador y personaje, especialmente porque muestra su preocupación con el rol como observador e observado al mismo tiempo. Además de “El perseguidor”, “Las babas del diablo” y “Ómnibus” también contienen esa única combinación de rasgos comunes: un personaje-narrador en primera o tercera persona que cuenta desde su propia perspectiva o punto de vista, una trama que se enfoca en una observación tan íntima que linda con el voyeurismo y la amenaza del elemento visual. Este trabajo se preocupa en primer lugar con la importancia de los actos de ver, mirar y observar y sus consecuencias para la intriga, para la relación entre observador y observado y al fin para la lectura del texto.

Aceptamos que las palabras *ver*, *mirar*, *observar* tienen que ver con la visión física, la función del ojo, pero que tienen también sentidos simbólicos, más complejos, que pueden indicar una conexión con la percepción y el entendimiento de las cosas vistas así como con la personalidad de la persona que las ve. Esa dualidad se puede ver en las múltiples definiciones de esas palabras según el DRAE (el diccionario de la Real Academia Española). Con esas acciones, sean literales o figurativas, crea Cortázar la perspectiva o el punto de vista subjetivo de sus protagonistas, abriendo el mundo del cuento para una lectura muy íntima y personal. Cada instante de estos actos puede ser interpretado como representativo del carácter y de la perspectiva de los personajes y ayuda a desarrollar sus papeles dentro de la historia. Esto es un asunto muy importante porque, en el caso de los tres cuentos de este estudio, la voz narrativa domina la intriga. En los dos primeros se presenta egocéntrica, casi obsesionada, vacilando a veces entre arrogancia e inseguridad, entre placer y miedo. Esto crea una vulnerabilidad que se puede ver en los pensamientos de Bruno sobre su profesión y su relación con Johnny en “El perseguidor” así como en los de Michel sobre su relación con la cámara y su fotografía en “Las babas del diablo”. Dentro de estos dos cuentos se disipa el aire de autoridad del narrador a medida que aumenta el nivel de malestar en general y el lector siente un creciente elemento de duda en la voz del narrador que contribuye a un sentido de inquietud cada vez más concreto. En cuanto al último, a Clara y su encuentro con la mirada opresiva de los otros pasajeros en “Ómnibus”, hay que notar una excepción, la que no es contada por un personaje, sino por un narrador omnisciente en que no se encuentra el mismo elemento de duda. A pesar de ese cambio, o en efecto a causa del cambio, el cuento, basado en el mismo tema de una observación muy íntima, culmina en los elementos de miedo y amenaza más fuertes que los demás. Hay mucho en estos tres textos que implica una conexión entre la narrativa, lo visual y la tensión de la intriga. Para esta investigación basta mirar directamente lo textual, lo más concreto que hay para examinar. Desde una lectura al nivel de la intriga del contenido podemos extraer de la acción los pensamientos y sentimientos de los personajes. Por supuesto, estas historias no son las únicas posibles para un estudio de Cortázar. Sin embargo, por las características descritas aquí y para el objetivo de este estudio, son algunas de las más relevantes e interesantes.

4. Análisis de los textos

4.1 “El perseguidor”

“El perseguidor”, de la colección *Las armas secretas*, publicado 1959, es uno de sus cuentos más largos, también considerado como una novela corta. El propio Cortázar considera que este cuento contiene la historia y el personaje quizás más personal (Standish, 1997:466). Según Cortázar vía Prego Gadea (1997) era un tema y un proceso muy difíciles e interesantes, muy cercanos a él mismo y era la primera vez que un personaje estaba en el centro de la historia sin actuar. Se trata de un corto período de la relación entre Bruno, un crítico de jazz, y Johnny Carter, un joven músico afroamericano cuya biografía escribe Bruno. La admiración y la fascinación que tenía Cortázar por el jazz no se le escapa a nadie que lea algo sobre su vida y es tampoco sorprendente que este cuento coincida en el tiempo con la muerte del renombrado jazzman Charlie Parker. Tenemos una vislumbre de la vida de Johnny en gran parte a través de la perspectiva o punto de vista y de las opiniones de Bruno, narrador y protagonista. Aunque Bruno lo narra, se nota, directa e indirectamente, que Johnny está más o menos en el centro del mundo del cuento, como el sol que está rodeado de todos los otros personajes. Es objeto del amor, de la preocupación, la alimentación, la admiración, la fascinación y la frustración de todos los más cercanos. Hay pocas escenas en que no está Johnny o en que Bruno no habla de o piensa en él, resultando en algo que parece un monólogo largo, una defensa o racionalización de su trabajo crítico. Sin embargo, la historia queda más de él que Johnny, como vemos en su constante preocupación con sus propios intereses, valores, opiniones y reacciones así como con la calidad y percepción de su trabajo. Bruno parece hablar consigo mismo o con el lector, que tiene la impresión de que todo el cuento es la repetición de la experiencia en su cabeza, como la recuerda o como quiere la represente. De esta manera, Cortázar nos da la perspectiva de Bruno, la imagen de Johnny y la realidad como la ve.

Desde las primeras líneas del texto se nos presenta la voz de Bruno de una manera que implica su conocimiento no solo sobre el jazz sino sobre el artista en general, sobre Johnny en particular y sobre su situación. Esto nos muestra ya en su primer encuentro con Johnny: “Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias” (Cortázar, 1979: 141). La mayoría de sus conclusiones son derivadas de lo que ve y asume y, aunque no es un narrador omnisciente, su actitud da la impresión de que sabe o

puede adivinar todo sin necesitar verlo. Aquí nos presenta inmediatamente su arrogancia y tono de superioridad. Nos damos cuenta de que Bruno le conoce tan bien para predecir lo que ocurre y de que quizás hace algún tiempo que los dos se ven, implicando y soportando su conocimiento. Es lógico deducir que la calidad de las viviendas puede corresponder a su condición económica y personal, pero la valoración en términos negativos de casi todo lo que ve Bruno, desde la luz del día hasta la ropa de Dédée, que considera repugnante, introduce el ojo crítico y de juicio. Cuando se apaga la luz irritante de una lámpara, Bruno dice “en lo que quedaba, una mezcla de gris y negro, nos hemos reconocido mejor” (142), que es un poco irónico porque describe una situación en que debe ser más difícil ver con claridad. Según Bruno basta esa niebla para ver a Johnny, para sufrir y estar en su mundo extraño e irritante, uno muy diferente del suyo propio. Esta es quizás la primera indicación de que algo está escondido detrás de su visión, algo que se puede interpretar como una alusión, quizás a un prejuicio contra lo afroamericano (referencias a la piel negra, al mono, al coco), quizás a sus celos, a la vaguedad u oscuridad de la relación entre los dos, quizás al miedo de ver realmente a Johnny en la luz o la falta de respeto al hacerlo. Esta noción se reitera cuando enciende la luz otra vez y él casi nada puede ver, la contradicción entre luz, claridad y oscuridad y sus propias realidades repitiéndose. En general, los demás lo consideran a Johnny como un genio, incluso Bruno, pero aunque lo ve también como un mono, un esclavo de su talento, de su dolor, su locura y adicción, Bruno ve algo más, reconoce que Johnny parece estar en otro sitio, parece sentirse malentendido, invisible y solo.

Hay definitivamente algún conflicto dentro de Bruno que se ve también en la contemplación de su irritación con Johnny y sus excentricidades, “[...] sus manías, que son tantas. Pero él la despliega y la explica con una gracia que pocos pueden resistir” (144). Es obvio que considera a Johnny como un hombre perturbado y extraño, casi ridículo, pero lo defiende al mismo tiempo, estimándolo, aunque de una manera despectiva, y parece que trata de acercarse y distanciarse de él al mismo tiempo. Bruno admite también que frecuentemente pretende escucharlo sin hacerle caso, como si no le importara el hombre, pero de vez en cuando vacila entre el interés en los pensamientos de Johnny y la frustración con su constante burla y sarcasmo. Muchas veces comenta la mirada fijada pero distraída, vacía de Johnny, una vez comparándolo con un gato, otra vez mirando desesperadamente al alcohol y la droga, mirando a alguien sin verlo o simplemente en cualquier punto en el aire. La mirada y la sonrisa de Johnny también se presentan enigmáticas, como una señal de humor y de la droga, del hombre y de la vida que no entiende, y Bruno admite que la mirada de Johnny le hace sentirse

incómodo. Bruno lucha para mantener cierta distancia y objetividad hacia el hombre, al objeto de su trabajo, porque es tan destructivo como seductor. Es decir, lo atrae y lo repugna al mismo tiempo. Esto resulta difícil para él. Aquí empieza el lector a ver y comprender que los dos son opuestos, reconociendo rasgos del uno en el otro, como si fueran reflejos en el espejo. Un elemento visual que no nos revela Cortázar pero que se intriga es la etnicidad de Bruno. Si él es un hombre blanco de cierta clase social, como implica su profesión, se puede poner a los dos protagonistas en una dicotomía visual muy específica, la de negro-blanco, con todo lo que significa en EEUU en esa época. Esos dos factores básicos ayudan a explicar sus maneras de ver el mundo. Bruno admira y lamenta a Johnny al mismo tiempo, lo considera su ángel y su hermano, bastante romántico para la relación, viendo celosamente que para él no existen las reglas, ni el tiempo, ni el orden normal, ni la conciencia de las necesidades o los sentimientos fuera de sí mismo. Como *fan* se infatúa Bruno al nivel emocional en el artista y su música pero como profesional hay que verlo con ojos muy estrictos e indiferentes. Ese conflicto del equilibrio entre sus roles refleja lo que hay entre los dos hombres, que son opuestos o reflejos el uno del otro. Es decir que son como el yin y el yang, el negro y el blanco, que complementan y se envidian entre sí, aunque apenas lo muestran o admiten. De una manera Bruno realmente quiere ser como Johnny, por lo menos en el aspecto artístico y quizás en el espiritual, a pesar de que no parece que le gusta mucho y Johnny muestra una apreciación de Bruno como amigo, como hombre de estructura y de disciplina, y como escritor, a pesar de que odia a los de tipo metódico y académico. Lo que resulta es la tensión tangible que siente Bruno en su búsqueda de identidad y confirmación delante del genio indiferente de Johnny. Eso se puede ver en la vacilación de su actitud hacia él. La repetición del adjetivo “pobre”, así como la descripción de las acciones de Johnny como infantiles, como bobería, primitivas, casi animales (el lamido de saliva de los labios, la boca golosa, el comportamiento como mono, chimpancé y gusano) en el texto comunican una mezcla de reverencia, simpatía, envidia, incomodidad, disgusto y miedo. Bruno describe un ejemplo de ese tipo de comportamiento así:

[...] cuando le daba la espalda a Johnny he sentido que algo ocurría, lo he visto en los ojos de Dédé y me he vuelto rápidamente (porque a lo mejor le tengo un poco de miedo a Johnny [...]) 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 [...] yo no sabía cómo hacer para no dar la impresión de que lo que estaba haciendo Johnny me chocaba. (155)

Es obvio que tiene miedo, que se avergüenza de Johnny (de más o menos todos modos), que no está tan seguro en su compañía, y que, aunque es muy importante no mostrarlo, no sabe cómo tratar sus propios sentimientos, cómo no revelar su choque o su debilidad, y no quiere

sacar la máscara de control frente a Johnny. Puesto que le ha dado la espalda y no lo ve, Bruno señala que se aleje de él en este momento, quizás para defenderse, pero no puede porque siente algo sin necesitar mirarlo. La comunicación visual con Dédeé basta para compartir la sorpresa, la vergüenza y el entendimiento de todo lo que incluye la vida con Johnny y sus juegos tediosos. Es muy interesante que en ese momento Bruno no simplemente se va sino que se para, captado por la mirada, y da la vuelta, casi obligado a ser testigo a lo que hace Johnny. Esto es una indicación más del conflicto interno: quiere irse pero no lo puede ignorar, no puede darle la espalda. Bruno dice que no le choca un hombre desnudo pero vemos que sí es el caso. Esta escena se puede interpretar también como la primera instancia de voyeurismo en el cuento, la primera vez que Johnny se expone ante Bruno en un sentido primeramente físico pero también figurativo. No sabemos lo suficientemente de Johnny para estar seguros, pero en esta escena podemos entender la mezcla de la locura percibida, del estado drogado y de su manera de hablar sobre cosas extrañas como una barrera entre él y el mundo, el de Bruno, como una defensa, una máscara. Percibimos que lo hace Bruno al mismo tiempo. Esto no lo parece entender Bruno hasta el final del cuento pero lo acepta porque es uno de los elementos esenciales de este hombre muy excéntrico. De vez en cuando, en los pocos momentos en que está solo, Bruno intenta escapar y olvidar el recuerdo de Johnny. Sin embargo, apenas lo logra y lo atrae cada vez más, a pesar del choque entre sus mundos y personalidades, pensando en sus impresiones interiores, balanceando entre envidia, fascinación y simpatía. Bruno es por lo menos muy honesto sobre su conflicto personal y su cobardía, pero no puede deshacerse su subjetividad, su atracción por aquel hombre y su arte. Tampoco puede aceptar que él es lo que es, sino espera que Johnny pueda ordenar su vida, dejar de volar a ciegas y evitar un fin evidentemente inevitable. Él se refiere a algo que no puede ver, que no puede alcanzar, algo que lo impulsa naturalmente a Johnny y con la analogía de una vuelta ciega expresa su opinión del derroche de su vida, de la negligencia de su falta de visión, estimándolo y criticándolo de nuevo. Bruno hace muy obvia su crítica de Johnny como hombre pero casi nunca comenta críticamente la música.

Vemos cómo Bruno mira a Johnny y vía su pensamiento bastante personal y profundo vemos también, a pesar de su aire de superioridad, que Bruno es muy consciente de lo que cree así como de lo que cree que ve y piensa Johnny. Resulta casi paranoico cada vez que se acerca a él y lo mira, sintiéndose de una manera que Johnny le ha descubierto con la mirada. Bruno se defiende, manteniendo su posición omnisciente, su sabiduría puritana, pero será cada vez más envuelto, más vulnerable a lo romántico y peligroso de la libertad del mundo y la potencia de

la mirada directa de Johnny. Contempla aún más su posición en el mundo muy visible en que vive Johnny, con todos los ojos puestos en él, incluso los suyos propios, y el sentimiento de culpa por su rol en el círculo de egoístas que disfruta de la conexión con el artista. Bruno se perturba con el parasitismo que rodea a Johnny, con la consumición de los que le necesitan, pero admite que es uno de los demás que le da asco. Pinta una imagen muy egoísta pero honesta de sí mismo. Mientras observa al grupo de músicos inyecta pensamientos en que nos recuerda de su trabajo y de que tiene sus propios motivos, que actúa últimamente desde su propia perspectiva. Se muestra Bruno un poco frustrado con la revelación de que no es del mismo calibre que Johnny, pero ahora con un tono de humor. La combinación de observaciones y pensamientos es una de las más divertidas y pertinentes idiosincrasias de la escritura y la voz de Bruno. Frecuentemente subraya la mirada o la sonrisa divertida de Johnny y en esos momentos cortos nos permite ver más cerca a Johnny, quien se presenta como simple, loco o por lo menos perturbado, producto de una juventud dura, de las drogas, y obsesionado con el amor de la música, con la búsqueda de algo místico. Sin embargo, sus palabras suenan cada vez más interesantes cuando habla de su propia visión y su versión de la realidad. Es irónico que Johnny compare los actos de mirar y pensar, como lo hace Bruno, pero no conecta los dos como lo hace Bruno. Dice “[...] yo no pienso nunca; estoy como parado en una esquina viendo pasar lo que pienso, pero no pienso lo que veo”, que parece disparates, pero continúa con la revelación de que es fácil explicar algo cuando no es la verdad, una alusión directa al trabajo crítico, a la biografía que escribe Bruno así como su manera de ver el mundo (152). Esto es un ejemplo del diálogo, del cambio de pensamiento entre los dos, un ejemplo del intento de explicarse y acercarse al otro. Él se muestra más consciente de sus alrededores y contempla su manera de ver el mundo, casi como si fuera un esclavo a un proceso momentáneo y metafísico, la música la clave de su existencia. Es escéptico de lo que ve y piensa, rechazando la importancia de los sentidos, y es fácil entender que Bruno se frustra y no entiende bien. Johnny alude directamente a la dificultad del acceso a la realidad objetiva, la que existe para uno pero quizás no para otro, indirectamente al libro de Bruno. La tendencia de Johnny de profundizarse e iluminar aspectos de la realidad que Bruno no quiere ver es un elemento muy importante de su visión y de la relación. Se profundiza a veces en la idea de identidad y del espejo, muy consciente de quién es y aludiendo a su imagen y a la de Bruno. “Anoche se me ocurrió mirarme en este espejito,” dice, “y te aseguro que era tan terriblemente difícil que casi me tiro de la cama. Imagínate que te estás viendo a ti mismo; eso tan sólo basta para quedarte frío durante media hora” (174). Aquí se encuentra la dualidad del acto de mirar o ver: Johnny comenta la diferencia entre el

acto visual y el correspondiente momento del entendimiento. Admite que realmente verse en el espejo resulta una experiencia incómoda y sorprendente y es como si provocara a Bruno a hacer lo mismo, mostrando una comprensión de la realidad con que puede romper la de Bruno de un golpe. Aunque le considera un hombre muy simple, Bruno le atribuye justamente esos pedazos de comprensión a Johnny, cuyos comentarios sobre su arte y el de Bruno indican que su visión penetra mucho más hondamente de lo que se cree. Sin embargo, Johnny ofende Bruno como crítico y entusiasta de jazz con su aparente indiferencia al efecto y valor de su música, sea la verdad o no, en esencia robándole de su amor por la música y de su autoridad como crítico. Si Johnny solamente no se preocupa por el efecto de la música o no quiere verlo, no lo sabemos, pero para Bruno es un sentimiento muy difícil de entender. Así es la visión de Johnny, la manera de la que ve su vida y su música, en contraste con el mundo en general. A través de estas palabras, a través de su indiferencia, menosprecia Johnny su propia contribución así como la apreciación de su público y la aportación de sus críticos. Esto lo reconoce Bruno, que cree que Johnny está perdido y que no le importa a él, que no le ve. “Me siento como hueco a su lado,” dice Bruno con desilusión, “como humo”, como si no existiera, no tuviera sustancia (175). Esta idea de ser invisible, la reiteración de su miedo de la transparencia o insignificancia, parece inquietarlo porque se estima, porque quiere ser visto, y esta experiencia ha puesto su rol como autoridad, su significación en cuestión. Johnny, como artista, como dueño de la capacidad artística que nunca tendrá Bruno, que solo puede describir, admirar y criticar, es el único que puede negar su poder y matar la imagen de sí mismo. En su trabajo como crítico, como observador y perseguidor de Johnny, de todo lo que da importancia a su vida, su identidad, Bruno se ha mirado en los ojos de Johnny, en el espejo, y también siente frío. Él sigue frustrado, contemplando su papel y la importancia de su admiración por Johnny más o menos hasta el final del cuento. Bruno revela la duda en sí mismo y en la fe en su visión, también que se ha equivocado en su trabajo y en cuanto a su idea de Johnny, admitiendo que el hombre es como un mito que nadie puede entender completamente. Resignado y algo débil, parece aceptar que Johnny es como es, ni genio ni víctima ni perseguido, y que no hay nada que hacer. Admite que su percepción de Johnny es falsa, que no es más que una fachada de lo que todo imaginan. Con ese entendimiento desaparece la inocencia del fan y vuelve la superioridad y arrogancia de su conocimiento del jazz: Bruno sostiene que es el único que realmente reconoce la belleza de la música de Johnny así como el fatalismo que lo consume. Se siente justificado como crítico, pero dice que no tiene ganas de serlo. Doris Sommer (1995) indica muy claramente que el obvio conflicto interno de Bruno y su frustración con Johnny se basa en una conexión entre los dos: que son

mucho más parecidos de lo que quieren ver o admitir. Esa idea la podemos aceptar, pero se puede argumentar que más bien son sus diferencias que hacen la relación interesante. Es obvio que los dos no están dispuestos a ver al mundo de otra manera que la suya. Tienen nada en común sino la música y más o menos todos los detalles de sus vidas son contradictorios. Sin embargo, el lector siente que los dos buscan, quizás justamente vía la música, algo que hace falta pero que no pueden definir o entender, la comodidad y seguridad del conocimiento de sí mismo. Sostengo que es en el intercambio de perspectivas donde la hallan. Es decir, a través de ver al mundo a través de los ojos del otro pueden empezar a verlo más claramente y, últimamente, entenderlo mejor. En esa relación ambos son perseguidores y perseguidos. El artista sigue su inspiración y el crítico sigue el arte, tratando de analizarlo, explicarlo y entenderlo.

Después de saber de la muerte de la hija de Johnny, Bruno lo encuentra en un estado de delirio, en una niebla de dolor gris. Describe cómo Johnny arremete a los demás sin mirarlos, como si apenas estuviera consciente de lo que hace. Observando a Johnny en ese estado de vulnerabilidad, Bruno nota su mirada distante y vacía así como los ojos de los demás, en particular las mujeres celosas. Esa escena muestra, quizás por la primera y la única vez, la mirada crítica colectiva, la perspectiva de otros de acuerdo con Bruno, simpáticos pero aún más frustrados y cansados de las payasadas excéntricas de Johnny. Además, el dolor de la pérdida de su hija es quizás lo único que hace que Johnny le mire a Bruno a los ojos, la primera vez que realmente baja la guardia y lo ve. Cuando Johnny se le acerca públicamente en un estado muy emocional se siente Bruno incómodo con su mirada y la de los demás. Aquí cambia de repente el enfoque en Bruno y el rol del observado, del objeto, no le conviene y quiere escapar de la situación. Piensa:

[...] me han mirado poco amablemente..me han mirado como miraría la gente a alguien que se trepara a un altar y tironeara de Cristo para sacarlo de la cruz [...] ha alzado los ojos y me ha mirado, y entre eso y la censura evidente de los parroquianos no me ha quedado más remedio que volver a sentarme frente a Johnny, sintiéndome peor que él, queriendo estar en cualquier parte menos en esa silla y frente a Johnny de rodillas [...] (187).

Se encuentra en un ambiente muy íntimo y hay mucho aquí que se comunica con los ojos. Están fijos todos los ojos del salón en los dos y Bruno lo nota, se siente observado, criticado, pero se queda y halla un poco de paz, de satisfacción con la idea de que Johnny lo necesita y de que puede dejar un poco de su dolor, de que es importante. Será cada vez más fácil encontrar la mirada de Johnny y la referencia a Cristo aquí es interesante porque es una interpretación de la relación entre los dos. Bruno se refiere a Johnny indirectamente como

Cristo, pero también a sí mismo, con Johnny llorando en rodillas delante de él como discípulo, otro cambio de roles. Está muy consciente de la apariencia de esta escena a través de la visión de otros, algo que fue ciertamente extraño ver y aún más difícil explicar. Disfruta Bruno de la exhibición de emoción por parte de Johnny pero expresa también la culpa por su tratamiento del hombre débil, no de un amigo sino de un objeto de estudio (o por lo menos la apariencia de dicho tratamiento). Estas últimas escenas resultan las más íntimas que comparten los dos. Estos momentos íntimos y su propia aventura amorosa con una de las amigas de Johnny indican que Bruno realmente ha tomado parte en la vida de Johnny y ha sobrepasado los límites profesionales y morales de su papel. Las últimas escenas en que los dos están juntos contiene mucho del mismo tono del resto del cuento, pero parecen entender mucho mejor el uno al otro. Después, Bruno vuelve otra vez a asumir el papel crítico, viendo despectivamente al artista. Su diálogo con Johnny sobre la biografía queda interesante porque representa un cambio de posición, de papel, un acercamiento que en realidad es menos probable, dada la actitud de Bruno:

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

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

—Es como un espejo —dice Johnny—. Al principio yo creía que leer lo que escriben sobre uno era más o menos como mirarse a uno mismo y no en el espejo.

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

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

—¿Qué más quieres? Los espejos son fieles. (195)

En este momento Johnny revela la perspectiva que Bruno no puede ver: la del objeto del crítico. Compara la imagen que crean los escritores con la de uno mismo, como si fuera una copia y no su verdadero yo. Bruno trata de quitarse la culpabilidad de eso, porque realmente ha relatado una versión que viene de Johnny, de su visión. Lo que hace es mostrar la imagen que tiene Johnny y lo entiende. Parece perturbado, no obstante, quizás porque sabe que la fidelidad del espejo muestra lo que no se ha visto o lo que no quiere ver. Él tiene razón, el espejo es fiel, pero no reproduce lo que vemos y entendemos sino lo que somos, muestra la realidad puramente objetiva, y Bruno sostiene que así es el caso con su libro, pero no es convincente en su argumento. Bruno ofrece ese razonamiento quizás porque siente culpa por haber fracasado al buscar la verdad. Se zambulle en sus pensamientos finales sobre el hombre, la música y su vida admitiendo, aunque no miente, que tampoco ha mostrado la verdadera vida de Johnny, lo más real, feo y lamentable posible, sino que se ha enfocado fielmente en lo

que vale la pena: la música. Cuando Bruno visita a Johnny en el hospital, observando al hombre enfermo, siente la fatalidad de la situación, de su vida, y piensa que el fin se acerca. En ese momento están de acuerdo en que Johnny todo lo ha destruido. Los dos ven las cosas con los mismos ojos, ven la realidad mutua. Bruno nota que Johnny todavía está en algún sitio muy lejos, mirando su reloj, una confirmación de lo que más o menos siempre ha pensado: que él no es de este mundo. Bruno no deja de notar la mirada ciega (otra vez) de Johnny, y que le parece importar el tiempo, irónico y simbólico en el caso del hombre que no tiene mucho, como si lo supiera. La muerte de Johnny es algo inevitable, sea desde la perspectiva de Bruno o del lector, pero queda simbólica. Está frente de la televisión, mirando como siempre las imágenes del mundo fuera de sí, aparentemente feliz según Baby. Esto no lo cree completamente Bruno, sino sospecha que fue un fin violento y sucio a causa de la droga. Al fin, la visión de él es diferente, menos romántico, un cambio que coincide con la conclusión de la biografía. Se ha quitado del encargo y de la aflicción de la contemplación de la destrucción de la vida de uno de sus ídolos, Johnny Carter.

Al comienzo, como opuestos sociales, culturales e ideológicos no pueden, o más bien, no quieren ver que se complementan y se entienden. Al final, a pesar de que se acercan de una manera, la relación parece ser condenada por la tragedia de la muerte de Johnny y la reluctancia de Bruno de ser humilde. Bruno contempla su trabajo, su intención y las consecuencias de su visión, pero vuelve a su rol de crítico sin mostrar consciencia de lo que recientemente ha pasado. Reflexionando sobre la nueva edición de su libro y siendo fiel a la verdad, algunas de las últimas palabras de Bruno implican que ese viaje no le ha afectado o importado tanto porque es su trabajo y porque “[...] como es natural me sitúo en un plano meramente estético” (203). Con esas palabras describe exactamente su manera de ver. Desafortunadamente no logra hallar el hombre en un plano más profundo. Me parece una forma de autocrítica o quizás una manera de distanciarse, de evitar el dolor, y parece que Bruno acepta que no es el crítico de escrúpulos, que él mismo cree. Es difícil saber, por supuesto, si Bruno realmente cree lo que dice o si es una manera de tratar sus sentimientos sobre lo que ha visto, una manera de protegerse de su propia debilidad así como de la verdad. Hemos podido darnos cuenta, más o menos, de todo lo que ocurre y todo lo que se ve porque él mismo lo ha hecho. En cuanto a su trabajo de escribir y contar la vida de Johnny, se considera al fin confidente en su autoridad, en la versión que ha presentado (lo que no cuenta en su libro es mucho o todo de lo negativo, lo real del cuento, y lo que no ha visto). Según Nerea Riley (1997) está Bruno en conflicto con las imágenes de sí mismo, con sus roles y con

su voluntad. Bruno sabe el arte y el trabajo crítico pero le falta algo para entender y capturar la esencia del hombre como tal. Como es un aficionado de jazz y admirador de Johnny, le resulta difícil ser objetivo. Supongo que Cortázar elige estos dos personajes para crear un símbolo del conflicto entre el arte y la crítica, sea de música o literatura. Será fácil considerar al crítico como parasito o caníbal y Bruno no es una excepción. Su obstinación y su negativa manera de ver y aceptar a Johnny tal y como es limitan la calidad de su trabajo y bloquea su acceso a la verdad. Se preocupa siempre por el resultado en vez del proceso, algo que no se espera del crítico. Nos da su perspectiva, su modo de ver, y nos cuenta la vida de Johnny como la ve, como la estima, sin alcanzar su meta. Mucho de este estudio del cuento trata de elementos visuales y el símbolo de la máscara que usa Johnny es significativo para ambos: ni la una ni la otra muestra su verdadero yo, aunque Johnny en su locura parece más auténtico, sino que se esconden detrás de un tipo de fachada, de máscara. Cortázar nos lo presenta en una cita de Dylan Thomas antes de empezar el cuento, “O make me a mask”, aparentemente para atribuirlo a Johnny, a quién le gusta la poesía de Thomas, pero aludiendo a todo el cuento, porque la narración lo presenta también en la personalidad de Bruno. Creo que la máscara sirve para protegerlos y esconderlos de los demás, del mundo y de la realidad del propio yo. El problema, según Riley, es que la actitud y la distorsión de la visión del sabio crítico le impide que Bruno vea realmente a Johnny, el simple artista. Esto es muy obvio al comienzo del cuento y Bruno lucha con su propia visión, empieza a jugar con la noción de cambiar su perspectiva pero vuelve al fin a la misma arrogancia y al cinismo. Quizás con más tiempo lo hubiera logrado. Quizás no. Riley es de la opinión de que Cortázar, con “El perseguidor”, intenta criticar muy fuertemente al crítico literario, transformar al observador en el observado. Propongo que es exactamente lo que hace Cortázar con esta yuxtaposición dentro del cuento, representando el sentido simbólico del reflejo del ojo y del espejo en los diálogos entre Johnny och Bruno.

Dentro del texto se puede ver cómo el tema del acto visual está utilizado en tres niveles. En el primer está la premisa de la historia: la observación de Johnny, su vida y su música para la escritura de la biografía, donde se inyecta Bruno y su visión como narrador. Desde el comienzo suponemos que es su historia y que la vemos a través de sus ojos. En el segundo está toda la acción física de mirar y ver, incluso la mirada, que, a veces banal, enfatiza la importancia de la visión de los personajes y ayuda a crear el ambiente. El mundo del cuento es tan pequeño, oscuro e íntimo, como la pieza de Johnny y el bar en que toca su música, y todos siempre están muy cercanos, a veces cara a cara. Aquí contribuyen la observación y la

mirada a los sentidos de familiaridad y tensión entre Bruno y Johnny en particular, algo que siente el lector como si estuviera presente y también hubiera visto todo. En el tercero hay un acto figurativo o simbólico de ver y una implicación del entendimiento conectado con el acto. Aquí se encuentran patrones de acciones, sentimientos y opiniones que se repiten, así como conclusiones que se producen a través de la visión personal, y es posible interpretarlos y conjeturar sobre sus raíces y motivos. En el transcurso de la historia, desde el primer nivel hasta el tercero, Bruno y Johnny se acercan a través de su manera de ver el uno al otro.

El título del cuento alude a una persona que sigue a otra, o algo que amenaza y molesta, y se puede interpretarlo de varias maneras. Bruno como crítico es un persecuidor del arte, del artista y de la verdad, pero también de la pasión por la música y el prestigio profesional. Está impulsado por su ego. Johnny como artista es más bien un buscador de algo que está más lejos, que es más abstracto, personal y espiritual. No le importan las mismas cosas. Uno tiene la impresión de que Cortázar los pone justamente en esa relación o dicotomía para ilustrar que esto es el caso, que el crítico caza al artista, juzgando con los ojos, pero también para mostrar que en ese proceso los dos cambian de posición y Johnny se convierte en el cazador, volviendo la mirada escudriñadora de Bruno, como lo hace el reflejo del espejo, y amenazando la seguridad y la autoridad del crítico. Podemos pensar en el texto, en esta situación, esta observación muy íntima y podemos imaginar que Bruno participa en la vida de Johnny de una manera bastante singular. Se le da más o menos el acceso completo para mirar y examinar a otro ser humano, viendo cosas que la mayoría del mundo nunca puede, sobre todo uno que admira a un famoso músico. Sostengo que Bruno, a través de su interés personal y su visión, convierte la ejecución de la biografía en un prolongado instante de voyeurismo bastante extremo, porque lo hace desde adentro hacia fuera, viviendo y disfrutando un largo rato en el mundo del objeto de su foco, a su lado y ciertamente afectándolo y siendo afectado. Es único porque el concepto de voyeurismo normalmente implica lo contrario, la anónima observación de un desconocido desde fuera. No se halla tan frecuentemente el elemento de voyeurismo dentro de la crítica de Cortázar, pero Riley señala que todo crítico, toda lectura es voyeurismo y que Cortázar se interesa mucho por manipular la visión de sus personajes así como sus lectores. Bruno es, según ella, el último voyeur porque Johnny se le expone físicamente y simbólicamente y porque desarrolla una íntima comprensión de él que ningún otro parece hacer. Esa idea coincide directamente con mi interpretación pero sin la inclusión del cambio de roles, con Johnny como voyeur y Bruno como el expuesto, aunque ella admite que la riqueza del texto está en la flexibilidad de la lectura. Ricardo Gutiérrez Mouat también

reconoce el elemento de voyeurismo dentro del cuento de Cortázar, en los personajes de Bruno y también de Michel en “Las babas del diablo”, caracterizándolos muy específicamente: “[...] y como tal, sujeto inconsciente de su discurso en el cual figura predominantemente como héroe moral [...] y víctima inocente: es decir, como mártir” (1987:39). Los dos hombres son egoístas muy particulares y creo que Gutiérrez Mouat golpea el clavo en la cabeza. A través de su profesión y su percibida inocencia, ambos son ignorantes de sus papeles en la trama. Como Riley, Mouat también conecta a Cortázar directamente con esos personajes y al voyeurismo por medio de elementos biográficos suyos como la relación entre artista y crítico, observador y observado, como se ve en “El perseguidor” así como en “Las babas del diablo”. El crítico de literatura así como de música o de cualquier arte se acerca a la obra y quizás al creador, pero raramente en un nivel tan íntimo como lo hace Bruno en “El perseguidor”. Propongo que Bruno es un buen ejemplo de la voraz curiosidad humana, de la intrínseca dificultad de la investigación de la vida humana y de la responsabilidad y el peligro del crítico artístico.

4.2 “Las babas del diablo”

“Las babas del diablo”, también de *Las armas secretas*, es quizás uno de los mejores ejemplos del juego con varios niveles de perspectiva o punto de vista que hay en la cuentística de Cortázar. A diferencia de “El perseguidor”, el elemento visual en “Las babas”, es decir el acto de mirar dentro de la intriga, es más simple, directo y obvio que simbólico, porque es el enfoque concreto e integral de toda la acción del cuento. Es también bastante más corto que “El perseguidor” y por eso hay una rapidez e intensidad de la acción que no se halla en el otro. Esto hace que no haya tanto tiempo para el lector de contemplar lo que ocurre. La historia se trata de un fotógrafo, Roberto Michel, que pasa un domingo vagando por las calles de París sacando fotografías. La intriga empieza desarrollándose cuando Michel observa y captura con su cámara una escena entre una mujer y un joven, un momento que le parece muy íntimo e inocente pero que después se transforma en algo siniestro en su mente y termina con la obsesión por su fotografía consumiéndolo. En cuanto a la narración del texto, encontramos dos narradores: Michel, el protagonista y personaje que cuenta en primera persona de la misma manera que Bruno, y también la voz de Michel en tercera persona, que se inyecta en el texto con pensamientos y opiniones sobre sus acciones así como la narración del texto. Alude al hecho de que ya está muerto en el momento de contar la historia y es posible discutir la posibilidad de que la otra voz de Michel represente su consciente o quizás un cambio de

perspectiva después de su muerte, otra manera de ver las cosas. Por interesante que sea, no pertenece al objetivo de este trabajo.

El elemento de lo visual dentro del texto se manifiesta en forma del acto de mirar a través de la visión de Michel como fotógrafo/observador y representa la conjetura y la percibida verdad de su observación. Las personas y la escena que observan, y después la fotografía, que contienen las figuras y la acción, la verdad momentánea, son los objetos de la observación y la cercanía de la narración hace que el lector se sienta como otro observador y cómplice en el desarrollo de la historia. El lector, como lo hace Michel, se enfoca muy de cerca en los detalles de la acción para después retroceder/alejarse lentamente, cambiando y extendiendo su mirada a la escena, como el fotógrafo ajusta la cámara para la fotografía, y enfocándose en la multitud de posibles interpretaciones/vínculos de la imaginación. Esta manera de ver la realidad del mundo y escribir el cuento de varias perspectivas, como si fueran los mismos actos, atribuye Adelaida López de Martínez a la ingeniosidad polifacética de Cortázar. Ella considera este cuento “una historia más a base de conjeturas y probabilidades que de acción [...] con una estructura desarmable, elástica y abierta” (1984:570). Sostengo que es precisamente por eso que el lector se siente incómodo pero disfruta del uso del punto de vista del narrador-personaje de la misma manera que en “El perseguidor”, en que también se deja llevar por la historia. Lo divertido y seductivo del estilo de estos cuentos es justamente la ambigüedad y flexibilidad de la lectura y la posibilidad de identificarse con la curiosidad de los personajes y de las situaciones. Ricardo Guitérrez Mouat considera el vicio de la lectura en general una razón por la imaginación de Michel en su interpretación y sostiene que “En <<Las babas del diablo>> leer y mirar son sinónimos porque el mundo entero [...] es un texto” (1987: 40). Este razonamiento refuerza la idea de que la lectura del texto refleje la lectura y la interpretación del mundo del texto y que ese paralelo contribuye al sentido de participación en el lector que se puede aplicar, por lo menos, a los tres cuentos de ese estudio. El estilo narrativo en primera persona y el tono de confianza de Michel, casi arrogante, de su libertad de deducción hace que el lector se acuerde del narrador en *Los adioses* de Juan Carlos Onetti, que cuenta la historia desde su limitado conocimiento y su ilimitada imaginación. En ambos textos el lector se confronta con la subjetividad total de estos observadores que se comportan como sabios pero que realmente solo tratan de deducir y traducir la acción, de leer el texto. Como narrador, Michel discute el objetivo de contar la historia e introduce la acción. Es honesto, directo y expresa su intención de disfrutar del acto de interpretar su mundo sin engañar al lector. Tiene ganas de ver el mundo y comenta el tiempo y el proceso casi

automático de recordar o pensar en algo en conexión con el acto de ver algo, como un hotel o barrio en su caso. Sacar fotografías es para él un pasatiempo que satisface la curiosidad y el aburrimiento del día, y lo compara irónicamente con el trabajo inquisitivo del reporter, que le considera intrusivo y agresivo, implicando que lo que hace es inocente y mejor de alguna manera. La otra voz de Michel nos cuenta que es consciente de que la fotografía viene de su manera personal de ver el mundo, preparándonos para lo que sigue. La primera vez que la ve Michel, la pareja despierta su curiosidad, y su fuerte interés cambia desde contemplación hasta especulación. Todo lo que ve Michel a distancia es pura conjetura y lo admite. “Como no tenía nada que hacer me sobraba tiempo para preguntarme por qué”, piensa él, por ejemplo porque el chico está nervioso, avergonzado o tiene miedo, como si todo fuera un juego (Cortázar, 127). Cuando ve por primera vez a la mujer, se da cuenta de que algo va a ocurrir y de que quiere, debe verlo. Esto es un buen ejemplo del momento en que el lector también siente lo mismo, se siente obligado a mirar. Michel contempla el acto en que está participando, reforzando su ego, su autoridad como fotógrafo y autor/narrador del cuento:

“Creo que sé mirar”, dice él, “si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos [...] De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y claro, todo esto es más bien difícil.” (128)

Este discurso interno muestra que Michel está muy consciente de lo que hace, no solo mirando y sacando fotografías sino también observando, estudiando y adivinando lo que ve y admite que sus conclusiones probablemente resultan falsas. Cuestiona la calidad de su deducción pero eso lo acepta y está a gusto haciéndolo. El uso de la palabra *desnudar* implica que asume una postura de intimidad y conocimiento de la situación, un interés por quitar la ropa o la apariencia para ver más cercana la verdad, la situación y las personas que en realidad solo la cámara puede ver, porque es el único ojo que puede captar la imagen más objetiva posible. La cámara funciona como un espejo, mostrando las cosas como son. El ojo subjetivo añade el resto y la cámara actúa como un filtro entre la realidad y el entendimiento del observador. El lector reconoce esa dificultad y por la honestidad de Michel se confía en su perspectiva, permitiéndose estar envuelto en la emoción y el desarrollo de la historia. Michel sigue describiendo todo lo que ve en la isla, construyendo la relación entre el chico, la mujer y el hombre con seguridad y objetividad, a pesar de su creciente tensión personal. Comenta el vestido y la apariencia física del chico, de la mujer con palabras que le parecen injustas, describiendo sus ojos como águilas, oscuros, malos y ominosos. La comparación con su propia visión es bastante interesante porque en su caso la considera tan inocente como la del

chico, opuesta a la de la mujer que observa. Sin embargo, según Michel, “No describo nada, trato más bien de entender [...]” lo que adivina a través de la escena delante de él (128-130). Para él se trata también de crear un tipo de biografía, como lo hace Bruno, buscando razones y una historia en el fondo de lo que ocurre, algo que le parece como un juego, como si no le importara más que para su valor estético o imaginativo. Poco a poco siente Michel inquietud con la situación, contemplando la tediosa pero verdadera explicación que se ha captado en su cámara en contraste con la más excitante, casi perversa versión suya y disfruta realmente de las posibilidades tan fantásticas y diabólicas que crea en su mente. La voz narrativa cambia, desde un Michel hasta otro, dando otra perspectiva a Michel y poniendo su carácter en cuestión: “Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones [...]” (130). Es raro que piense en sí mismo, criticándose, pero continúa, afirmando que él está justificado en toda esa conjetura porque la mujer y la situación la requiere. Michel añade que se ha hallado el perfecto sitio para mirar y apreciar la vista, aunque hay otros vínculos que también dan sus propios beneficios, y que ha logrado lo más importante para él: ayudar al chico. No puede extraerse de su posición, de su interés, tampoco quitarse la mirada (la cámara) y por eso se halla dentro del triángulo de la escena cuando está descubierto en su observación. Escapa del conflicto pero no deja la contemplación de lo que ha visto o lo que ha ocurrido. Después de la escena crea unas ampliaciones de la foto e intenta trabajar, pero sigue mirándolas cada vez más obsesionado, captado por sus propios pensamientos y miedos y el desarrollo del fin siniestro que ha imaginado. Esa es la segunda, aún más intensiva, observación de la trama. El narrador se refiere a esa acción como una “operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad” (30), señalando una tensión frustrada y un sentimiento de dolor que hace que el lector recuerde los pensamientos de Bruno en cuanto a su relación con Johnny y su trabajo crítico en “El perseguidor”. Incapaz de dejar la mirada, parece que Michel se vuelve loco cuando es absorbido por su propia fantasía y por lo que ve e imagina en la foto, un fin más caótico y paranoico que el de Bruno pero con los mismos sentidos de desesperación e impotencia, de que se ha perdido dentro de la confusión entre las realidades de su propia observación: lo que realmente existe y lo que percibe.

Varias veces piensa Michel en su aportación y de repente piensa uno en Bruno y en su visión, en su percibido significado para Johnny, como si también hubiera hecho algo para salvar su vida (o su alma) con el libro. Bruno y Michel son parecidos en ese aspecto. Los dos examinan sus objetos, criticándolos con un aire de responsabilidad y justificación en el acto, pero

parecen más bien perder control de su curiosidad, acercándose y transformándose en actores en la intriga de sus propios cuentos, exagerando sus papeles y lamentando el desenlace. Al nivel del texto hay similitudes también entre las descripciones de Johnny y del hombre desconocido, la repetición de lo negro, oscuro y gris y de lo diabólico, la boca, la lengua y las babas que pueden ser referencias a lo desconocido, lo animal, lo profundo y extraño, lo intocable y amenazante para esos observadores puritanos, como ambos se consideran. Una posible explicación es que estos personajes representan adversarios simbólicos masculinos en general y que los narradores los pintan con colores y palabras despectivas, oscuras y amenazantes para afrontar algún tipo de juicio o de miedo, algo que se esconde dentro de su visión y de ellos mismos. Estos cuentos se diferencian en el contenido pero el tema del voyeur y la actitud del narrador son muy aparentes. Parece que Michel y Bruno intentan distanciarse de lo que observan, intentan mantener su objetividad, pero en cambio se inyectan cada vez más en la trama, formando sus propias percepciones y afectando sus objetivos, pero frustrado porque últimamente logran solo quedarse fuera de la realidad. Peter Standish (1997) es de la opinión de que estos fines ambiguos, sin resoluciones, son temáticos del cuento de Cortázar y son representativos de un cuestionamiento de todo, más o menos, incluso la visión y el rol del autor y quisiera añadir que se extiende como un desafío al lector a través de los personajes en estas situaciones. Vemos que estos primeros cuentos siguen esa línea y que los protagonistas están buscando, dentro y fuera de sí mismo, la verdad. El efecto de la obsesión y vacilación, la duda e indecisión de los narradores los hace reales, creíbles, lo cual nos permite relacionarnos y emocionarnos con sus perspectivas, sus sentimientos, como si estuviéramos presentes, mirando todo por encima del hombro.

4.3 “Ómnibus”

“Ómnibus”, de la colección *Bestiario*, publicado por primera vez 1951, es el cuento más corto de los tres, notable porque es el único de los tres examinados en ese trabajo que no está narrado por el propio protagonista en primera persona, sino por un narrador omnisciente en tercera persona. Por eso es importante notar que el análisis textual se enfoca en la protagonista como observada u objeto en vez de observador. Como en “Las babas”, la trama se desarrolla muy rápidamente y el elemento visual, el acto de mirar, es importante en este cuento porque está en el centro de la intriga y es directamente responsable del sentido de cautiverio y el ambiente de opresión y hostilidad. El lector nota directamente el uso de la mirada y su conversión en las primeras páginas desde algo preciso, amable y halagüeño hasta algo

suspicious, ofensivo y amenazante. La historia se trata de un viaje relativamente breve en autobús de Clara, una mujer joven, y los sentidos de incomodidad y amenaza que siente a causa de su experiencia de estar observada por todos los otros pasajeros. El viaje real se convierte en un viaje de sentidos/emociones interiores, desde la felicidad hasta la irritación y el terror y de vuelta al alivio, todo a través de la mirada colectiva de los demás. Sube y se sienta en el autobús, notando casi directamente que el guarda y el conductor la miran. Aquí viene la primera evidencia de que ella no se siente cómoda en el autobús, de que quiere esconderse de un elemento amenazante, en contraste con su actitud antes de subir al autobús, la de libertad y esperanza de sus planes para la noche. El narrador nos revela que Clara siente algo “entre halagada y nerviosa” cuando nota también la mirada de una señora con un ramo de claveles (Cortázar, 1987:47). La mezcla de sentimientos desaparece y su tensión aumenta con cada mirada nueva. Se ocupa de mirar en su bolsa y en su espejo pero de repente siente “una impresión desagradable” y se enoja al encontrar los ojos críticos de un viejo y de todos los demás, “como si los ramos la estuvieran mirando” (47). Es posible que Clara sienta un poco de culpa porque no tiene ramos de flores o simplemente sienta la presión de las miradas, como si fuera una crítica de ella misma o como una acusación de que hubiera hecho algo mal en general. Mira por allí y por allá para distraerse, para hallar una calma fuera de esta percibida hostilidad y evita ojear a su alrededor. Ella nota las flores y sus colores: rosas, calas, gladiolos, claveles, crisantemos y dalias que señalan un malestar y la muerte, así como las características físicas de los pasajeros, dando una sensación de amenaza, de estar rodeado de ojos y figuras hostiles. Cuando sube al autobús el nuevo pasajero, nota Clara que la mirada se fija en él también, el sentido de opresión uniéndolos “en la misma observación” y “una oscura fraternidad”, como si fueran extraños de una manera u otra, pero pueden protegerse juntos (50). La mirada colectiva alterna entre los dos y mientras ella espera que todos bajen del autobús, fija su mirada y sus pensamientos en el joven pasajero que se le acerca. Cuando los dos quedan sentados solos, sus miradas se fijan en las manos, Clara siente un alivio y excitación en su compañía y juntos pueden manejar la mirada del guarda y el conductor. Al llegar a su destinación, los dos están concentrados en su salida, como si fuera una cuestión de sobrevivir la experiencia. Los dos escapan del autobús y toda la acción disminuye en un borroso y rápido vuelo por la plaza, reestableciendo la sensación de libertad, felicidad y contentamiento.

“Ómnibus” es generalmente el menos complejo de los tres cuentos pero el que más rápidamente incita las más fuertes sensaciones. Es un constante intercambio de miradas del

que se quiere quitar. Clara es, quizás, la única víctima de los tres protagonistas de estos cuentos porque es el objeto directo de la observación, captado en un espacio personal, pero mira también, casi críticamente, juzgando las apariencias y los estados de sus observadores. El ambiente de ansiedad, claustrofobia y miedo aquí se parece al de "Las babas" pero sin la seguridad de distancia, sin la máscara de invisibilidad. He comentado la profusión y el evidente dominancia de la mirada dentro de estos textos como la fuente del ambiente incómodo, opresivo y amenazante y Laura Arroyo Martínez (2010) también atribuye eso al uso del lenguaje repetitivo y a la constante opresión del acto visual que envuelve y frustra a los personajes y al lector. Esta inquietud es uno de los elementos más fuertes del cuento con que el lector puede identificarse porque la sensación de estar observado y criticado se instala de repente y se convierte poco a poco en tensión y miedo. Es un rasgo muy característico del cuento de Cortázar que, según Lev Kipnis (2000), se utiliza para contener y ayudar a la exploración de la psicología humana.

Estos tres cuentos, tanto en la estructura como el contenido, son ejemplos que soportan esa teoría y en este orden se puede ver y sentir el creciente nivel de tensión que se produce en la mente de los personajes así como de los lectores. Clasifica "Ómnibus" como horror por su tema de la opresión, encarcelamiento e invasión del espacio personal. Horror me parece un poco extremo pero sostengo que es el elemento de invasión, de suspense y miedo que hace que el elemento visual sea tan potente y tangible y que hacen los dos últimos cuentos de este estudio los más fantásticos e intensivos. De estos tres cuentos, "Ómnibus" presenta la situación más cotidiana, la más simple, pero el resultado es la realización de la última observación, un sensación de discriminación y violación del espacio personal, la última escena de voyeurismo en que se puede ver el poder de la mirada.

5. Conclusión y reflexiones

El análisis de los cuentos "El perseguidor", "Las babas del diablo" y "Ómnibus" de Julio Cortázar revela que tienen mucho en común, tanto en estilo como contenido. En el caso de este estudio, los tres cuentos en cuestión emplean un personaje-narrador en primera o tercera persona que dan una visión y un tono muy personal a la narración así como una acción que se desarrolla rápidamente dentro de espacios y escenas relativamente limitados y que se enfoca de manera muy cercana en los actos directos de mirar, ver y observar a una persona o un objeto. Muchas veces aparecen también alusiones a la función del ojo como espejo, sea en

forma de la cámara o del propio espejo y la idea del reflejo como símbolos de las múltiples funciones de la mirada. De esa manera, la mirada resulta curiosa, crítica, agresiva e introspectiva al mismo tiempo. Todo esto contribuye a un ambiente íntimo y una tensión a veces incómoda, envolviendo al lector en la acción, dándole la perspectiva del narrador y una sensación de actuar como voyeur. Esto se halla aquí en la preocupación de los narradores con la observación de personas o de una fotografía y la importancia física, emocional y figurativa de la mirada humana. A través de la voz y visión subjetivas muestra el narrador-protagonista sus varias perspectivas por los temas de la vida, la identidad y la relación humana: entre observador y observado, entre artista y crítico, entre individuos como Bruno y Johnny, Michel, la mujer y el joven, así como entre individuo-colectivo, el individuo y la sociedad o la mayoría, como en el caso de Clara en el autobús. Bruno y Michel son buenos ejemplos de que el uso de este tipo de narrativa es muy eficiente en la comunicación de los pensamientos y sentimientos del narrador y la creación del ambiente de la historia, pero la subjetividad no permite ni necesita una profundización en los otros personajes, sino solo una interpretación de su mundo, creando un texto que se confronta con el lector y lo desafía a hacer una propia interpretación. Dentro de los respectivos textos, estos personajes son autoridades, profesionales, artistas, egoístas, cobardes, caníbales y espías, razonables, intelectuales, apasionados y obsesionados, casi neuróticos al mismo tiempo, y el lector no sabe exactamente cómo o aún si puede entenderlos. Propongo que es precisamente esta combinación de calidades que los hace tan humanos y reales y por eso interesantes y creíbles. Es por eso que en la lectura creemos en su visión. Es obvio en los dos primeros cuentos, pero en “Ómnibus” el cambio al narrador omnisciente que lo cuenta todo hace más difícil y quizás menos importante la interpretación y crea un ambiente muy diferente, más incómodo, que los otros. Nos interesamos menos por la profundidad de las personas o por la resolución de la intriga y más por la impresión momentánea de estar sentado, observado y amenazado en el autobús con Clara. Realmente no alcanzamos mucho más, pero con este cuento podemos, de una manera más concreta que en el caso de los demás, cambiarnos de sitio, ponernos dentro del texto en vez de solamente observar. Los ambientes de estos tres cuentos, en este orden, se desarrollan de una manera cada vez más intensiva, probablemente a causa de su duración y su complejidad. Es decir que “El perseguidor” es muy prolongado, lleno de detalles, cuando “Las babas” y “Ómnibus”, los más cortos, tienen que estirarse y desenlazarse más rápidamente para lograr su objetivo. Por eso aparecen más fantásticos, más estructurados y encerrados, con experiencias diferentes y menos agradables que el primero. En este orden parece que el último resulta más simple que los otros y es posible entender, desde un punto de

vista diacrónico, que los cuentos de estas colecciones representan un desarrollo del estilo y de la maduración del cuento de Cortázar durante los años entre su publicación. Es obvio que el enfoque de la investigación de este estudio está en “El perseguidor”, como indica la proporción textual y el orden del tratamiento de los cuentos. Sin embargo, los demás sirven también para ilustrar y contrastar el uso de lo visual y el efecto de la mirada dentro del cuento. La visión de los narradores y personajes, su interés por el mundo y por la vida de otros nos revelan una dependencia, una fascinación así como una obsesión con el mundo, la vida y la mirada que resulta en una investigación que se transforma en una intrusión personal, tanto para los personajes como para el lector. En cada cuento analizado aquí, lo que ven el narrador y los personajes, literal y figurativamente, es parte de la acción, la observación en que se pierde, que también es muy importante para sus historias individuales, especialmente en los dos primeros, porque se trata también de sus profesiones y sus identidades, y en los tres ya que implica alguna molestia asociada con la auto-reflexión y su participación intelectual y emocional en la situación, algo que también sucede en el lector. En estos cuentos se pueden encontrar paralelos en la vida del autor también, como por ejemplo la música, la literatura, el arte y la crítica y la vida francesa del traductor. Mucho de la crítica de su obra atribuye generalmente a Cortázar estos intereses y esta visión del investigador como fuentes de la riqueza de detalle y técnica con que actúa como escritor, y que no es difícil ver en estos textos. La opinión general es que la obra de Julio Cortázar está llena de rasgos únicos y muy característicos de su genio. Ese estudio es el resultado de mi observación e interés subjetivos de algunos aspectos de estos rasgos. Aunque el tema de este estudio no es uno de los más comentados ni explorados en la escritura académica y crítica sobre los cuentos de Cortázar, el material textual y los fuentes críticos más relevantes que he podido utilizar son suficientes para sacar una conclusión bastante obvia: que el elemento visual, el acto de observación, curiosidad, obsesión y la intimidad del acto de voyeurismo son característicos humanos muy naturales que entiende Cortázar, un conocimiento que muestra con habilidad por lo menos en estos tres cuentos. Estoy consciente de que el análisis hecho aquí no es el más extensivo ni el más profundo posible de la obra de Julio Cortázar. He intentado iluminar y explorar un aspecto muy particular de mi propia lectura y no dudo que un estudio más amplio de la psicología de este tema podría enriquecerlo. Esencialmente, mi lectura intenta hacer lo mismo que los personajes y los demás lectores de dichos cuentos: interpretar el mundo del cuento cortazariano por medio de mis propios ojos.

Bibliografía

- Cortázar, Julio. 1979. "El perseguidor." *Las armas secretas*. Edición de Susana Jakfalvi. Madrid: Catedra.
- Cortázar, Julio. 1979. "Las babas del diablo". *Las armas secretas*. Edición de Susana Jakfalvi. Madrid: Catedra.
- Cortázar, Julio. 1987. "Ómnibus". *Bestiario*. Barcelona:
- Goicoechea, Alicia Redondo. 1995. *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores, sa.
- López de Martínez, Adelaida. 1984. "Las Babas del Diablo": *Teoría y Práctica del Cuento*. (11/1/2011) <http://www.jstor.org/stable/341911>
- Kipnis, Lev. 2000. "El Transporte Público como espacio amenazante en tres relatos de Cortázar." *Neophilologus* 84: 75–86. *Netherlands: Kluwer Academic Publishers*.
- Martínez, Laura Arroyo. 2010. "Los juegos temporales en los relatos de Julio Cortázar: Análisis de tres cuentos." Universidad Complutense de Madrid. Castilla. *Estudios de Literatura*, 1: 473-493.
- Mouat, Ricardo G. 1987. "Las Babas del Diablo: Exorcismo, Traducción, Voyeurismo." Burgos, F. Ed. *Los Ochenta Mundos de Cortázar: Ensayos*. España:
- Prego Gadea, Omar. Cortázar, J. 1997. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Riley, Nerea. 1997. "Julio Cortázar's "El perseguidor" or criticism as cannibalism", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 3:2, 177-189. <http://dx.doi.org/10.1080/13507499708569460> (3/11/2011)
- Sommer, Doris. 1995. "Grammar Trouble: Cortázar's Critique of Competence". *Diacritics* vol. 25, no.1. The John Hopkins University Press.
- Standish, Peter. "Los compromisos de Julio Cortázar". (31/10/2011) <http://www.jstor.org/stable/345822>.