

## EL SUBALTERNO EN CORTÁZAR

En los ocho cuentos de *Bestiario* se perciben las reverberaciones de la dialéctica civilización/barbarie comentada por Domingo Faustino Sarmiento en su *Facundo*. El problema del mundo bajo y popular y su relación con el mundo intelectual y burgués se convertiría en un tema repetido en obras sucesivas de Julio Cortázar como *Final del juego* y *Las armas secretas*, en las que su autor expone, contradice y modifica su punto de vista en cuanto a este segmento marginado de la sociedad. Lo que me propongo hacer en este estudio es examinar la evolución del acercamiento cortazariano al subalterno desde los cuentos de *Bestiario* a los de *Las armas secretas*. Señalaré que su propósito temprano de eliminar al sujeto subalterno responde a su ingestión de los discursos civilizadores de compatriotas suyos como Sarmiento y Esteban Echeverría. Se verá, sin embargo, que la presencia de la dialéctica intelecto/cuerpo, transcodificación de la de civilización/barbarie, hace imposible la eliminación del elemento popular puesto que éste siempre ejerce una fascinación sobre la burguesía y el intelectual. Resulta que la burguesía experimenta vicariamente a través de esta fascinación con lo popular las necesidades y diversiones bajas que se le han negado. De hecho, es la existencia del subalterno el que le confiere al burgués su propia identidad. Nace, entonces, una ambivalencia por parte de la burguesía hacia el subalterno que conduce a la participación de aquélla en las fiestas populares. Esta posición ambivalente se convertirá en un problema fundamental e ideológico dentro de la obra de Cortázar.

Antes de entrar en el análisis de los cuentos, hay que examinar brevemente esta fascinación por parte de la burguesía con el subalterno. Es un tema que comenta sucintamente Mijail Bajtin en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Es él quien identifica y analiza las funciones positivas y regeneradoras que la fiesta popular desempeñó dentro de las sociedades antiguas: "El carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes."<sup>1</sup> Fue la creación de otro mundo, un "mundo al revés", en el cual la aristocracia podría rebajarse y satisfacer momentáneamente su curiosidad en cuanto al pueblo y librarse de sus represiones. Fue la ocasión en la que se representaba hiperbólicamente, grotescamente, la zona inferior del cuerpo. Se ven en la literatura muchos ejemplos de lo que Bajtin denomina el "realismo grotesco", o con el propósito de degradar y eliminar al subalterno (en el Romanticismo) o con fines de liberación y regeneración del cuerpo. Espero señalar la presencia de estos elementos grotescos en los cuentos de Cortázar.

Peter Stallybrass y Allon White en su libro *The Politics and Poetics of*

---

<sup>1</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, (Barcelona: Barral, 1971), p. 15.

*Transgression*, toman las observaciones bajtinianas y estudian sus implicaciones para el hombre intelectual o burgués. Concluyen que hay una relación estrecha entre lo social y lo corporal que responde al hecho de que el hombre burgués está regido por las zonas altas del cuerpo y el hombre del pueblo está regido por las zonas bajas (suprimidas en la burguesía): "Body-images 'speak' social relations and values with particular force".<sup>2</sup> Dentro de la burguesía ha tenido lugar un desplazamiento que hace imposible la negación rotunda de lo popular. Mientras se ha suprimido la zona baja del cuerpo, ha nacido un interés obsesivo en lo popular: "The carnival, the circus, the gypsy, the lumpenproletariat, play a symbolic role in bourgeois culture out of all proportion to their actual social importance".<sup>3</sup> Es a través de esta obsesión que el burgués experimenta vicariamente los placeres corporales que se le han prohibido. De ahí nace la ambivalencia del intelectual hacia este segmento marginado de la sociedad que hace tan problemático la aceptación sin reservas de la dialéctica civilización/barbarie.

Puesto que Julio Cortázar fue criado dentro del mundo burgués porteño es natural que se contagiara por las ideas civilizantes y europeizantes de sus precursores literarios como Sarmiento y Echeverría.<sup>4</sup> Se encuentran en su obra y en su vida muchos ecos de su discurso: entre ellos el hecho de que emigra a París en 1951. *Bestiario*,<sup>5</sup> publicado el mismo año en que abandona definitivamente su país natal, atestigua que su autor se sentía amenazado por monstruos que trasgredían su espacio de intelectual. Muchos críticos han señalado que la época de producción de los cuentos que componen la colección corresponde a la época del ascenso al poder del peronismo, movimiento popular, análogo en muchos aspectos a la dictadura de Rosas. Mientras es difícil encontrar en los relatos alusiones políticas concretas, es evidente que Cortázar representa en algunos de ellos la invasión de seres inferiores dentro de un orden establecido. En "Casa tomada", "Carta a una señorita en París" y "Bestiario" atestiguamos la invasión de la biblioteca. Mientras en el primero, es una presencia incorpórea que la invade, en los otros dos son animales, representación de lo puramente corporal. En "Carta a una señorita en París" los conejos llegan al extremo de profanar los libros: "royeron los lomos para afilarse los dientes—no por hambre" (p. 34). Resulta, entonces, que el santuario del

---

<sup>2</sup> Peter Stallybrass y Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, (London: Methuen and Co., 1986), p. 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>4</sup> "El matadero", publicado en 1838, establece definitivamente la yuxtaposición entre la barbarie del pueblo y la civilización de la burguesía bonaerense a través del empleo del matadero como metáfora del gobierno de Rosas. Echeverría emplea el "realismo grotesco" de acuerdo con su función dentro del Romanticismo, como una técnica para infundir terror en el lector. Las imágenes de la vida corporal pierden su sentido regenerador y se convierten simplemente en vida inferior. Sarmiento, igual que Echeverría, escribe su *Facundo: civilización y barbarie* para denunciar a Rosas y su gobierno tiránico. Aquél, sin embargo, cae en la trampa propuesta por Stallybrass y White en que mientras denuncia la barbarie de las provincias y propone como modelo civilizado todo lo europeo, mitifica al gaucho, representante argentino ejemplar de la barbarie, o sea de lo corporal.

escritor ya no es sagrado. En "Cefalea", las mancuspias, animales misteriosos con apetitos voraces, invaden la casa de sus criadores, metáfora del cerebro humano. En la contienda entre el intelecto y el cuerpo, es éste que triunfa, o sea, es el triunfo de la barbarie y la derrota de la civilización.<sup>6</sup>

En los cuentos "Lejana" y "Las puertas del cielo" se percibe, no la revulsión, sino la fascinación con lo inferior, representado ahora por elementos populares humanos. En "Lejana", Alina Reyes es un personaje típicamente burgués que corresponde al cuerpo clásico esbozado por Bajtin:

Dentro de estos cánones clásicos el cuerpo es ante todo algo rigurosamente acabado y perfecto. Es, además, algo aislado, solitario, separado de los demás cuerpos y cerrado. ... La edad preferida es la que está situada lo más lejos posible del seno materno y de la tumba, es decir, alejada al máximo de los "umbrales" de la vida individual.<sup>7</sup>

Igual que el modelo, Alina es solitaria y dueña de un cuerpo cerrado. Tiene el deseo, sin embargo, de establecer contacto con el mundo a través del anagrama abierto "Es la reina y..." Como consecuencia de su deseo, fantasea a su doble, una mendiga en Budapest. El hecho de que deja maltratar a su doble subraya su necesidad de abrir el cuerpo, aunque sea a la violencia: "Hay alguien que se llama Rod—o Erod, o Rodo—y él me pega y yo lo amo, no sé si lo amo pero me dejo pegar, eso vuelve de día en día, entonces es seguro que lo amo" (p. 41). Stallybrass y White atribuirían esta obsesión con su doble subalterno a su condición de mujer reprimida burguesa:

The vertical axis of the bourgeois body is primarily emphasized in the **education** of the child: as s/he grows up/is cleaned up, the lower bodily stratum is regulated or denied, as far as possible, by the correct posture and by the censoring of lower 'bodily' references along with bodily wastes. But whilst the 'low' of the bourgeois body becomes unmentionable, we hear an ever increasing garrulity about the city's 'low'—the slum, the rag-picker, the prostitute, the sewer—the 'dirt' which is 'down there'. In other words, the axis of the body is transcoded through the axis of the city, and whilst the bodily low is 'forgotten' the city's low becomes a site of obsessive preoccupation, a preoccupation which is itself intimately conceptualized in terms of discourses of the body.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Julio Cortázar, *Bestiario*, (Madrid: Alfaguara, 1951). Toda referencia subsiguiente a esta edición aparece en el texto con la página.

<sup>6</sup> Jaime Concha en su artículo "*Bestiario*, de Julio Cortázar o el tigre en la biblioteca" (*Hispanamérica*, 11(32), 1982) ha señalado que la colección de cuentos responde a la invasión popular de Buenos Aires y la resultante inversión de los valores tradicionales: "Es la respuesta, compleja y vibrátil, a una coyuntura histórica y a una situación social que se le imponen a él como oprobiosas e insostenibles". Este conflicto entre la civilización y la barbarie se manifiesta, según Concha en "una crisis del cuerpo...[que] borra la superioridad tradicional de la mente sobre la sexualidad y, por este camino, somete el privilegio de escribir a un reconocimiento de sus límites".

<sup>7</sup> Bajtin, pp. 32-33.

<sup>8</sup> Stallybrass y White, pp. 144-145.

La obsesión de Alina le conduce al desenlace fantástico del relato en el cual viaja a Budapest donde se transforma en el objeto de su deseo, condición en la que puede dar expresión abierta a su sexualidad, libre de las restricciones sociales dentro de las cuales existía en Buenos Aires.

En "Las puertas del cielo" atestiguamos la simultánea repulsión y atracción que experimenta un abogado, el Dr. Hardoy, ante su relación con una pareja inferior a él en términos sociales:

Mauro y Celina no habían sido mis cobayos, no. Los quería, cuánto los sigo queriendo. Solamente que nunca pude entrar en su simpleza, solamente que me veía forzado a alimentarme por reflejo de su sangre; yo soy el doctor Hardoy, un abogado que no se conforma con el Buenos Aires forense o musical o hípico, y avanza todo lo que puede por otros zaguanes. (p. 110)

Aunque se considera superior a ellos, el abogado experimenta una curiosidad por conocer su mundo, sobre todo el de Celina, mujer que Mario había sacado de una milonga. Igual que un vampiro, se alimenta de la vida de ellos. Después de la muerte de Celina, Hardoy saca al marido al Santa Fe Palace. La milonga es un infierno, lleno de gente baja en el cual el abogado hace el papel de Virgilio, igual que en la **Divina comedia**: "Un infierno de parque japonés a dos cincuenta la entrada y damas cero cincuenta. ...Puestos en un pasaje intermedio (yo Virgilio) oíamos las tres músicas y veíamos los tres círculos bailando" (p. 116). Al comparar la milonga con el infierno dantesco, Hardoy demuestra que comparte la creencia dantesca de que el infierno es el nivel más bajo, más temido al que puede caer el hombre. A diferencia de esta representación, sin embargo, existe la de la cultura popular:

La cultura popular organiza a su manera la imagen del infierno, oponiendo a la estéril eternidad la muerte preñada que da a luz y a la perpetuación del pasado, de lo antiguo, el nacimiento de un porvenir mejor, nuevo, surgido del pasado agonizante. Si el infierno cristiano despreciaba la tierra, se alejaba de ella, el infierno del carnaval sancionaba la tierra, y lo bajo de ella, como el fecundo seno maternal, donde la muerte se dirigía al nacimiento, donde la vida nueva nacía de la muerte de lo antiguo.<sup>9</sup>

Llega un momento en el relato en el que Hardoy cree que ve a Celina bailando entre el humo y el gentío. Reconoce que el ambiente no tiene el mismo valor negativo para ella que tiene para él: "Era su duro cielo conquistado, su tango vuelto a tocar para ella sola y sus iguales" (p. 124). Igual a las dos representaciones del infierno hay analógicamente dos representaciones de la milonga. Lo que al abogado le parece el infierno dantesco funciona como "Las puertas del cielo" para Celina. De acuerdo con la interpretación popular del infierno, el infierno para el subalterno no representa la caída última sino una regeneración de los aspectos positivos y fecundos de la tierra.

---

<sup>9</sup> Bajtin, p. 356-357.

Antes de cerrar esta discusión de *Bestiario*, quiero señalar algunos ejemplos del empleo de lo grotesco en él. En palabras de Bajtin: “La exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son los signos característicos más marcados del estilo grotesco”.<sup>10</sup> En cuanto al realismo grotesco añade: “Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales”.<sup>11</sup> Cortázar aprovecha de la animalización para degradar al pueblo en las frases siguientes: “su manera vacuna de girar despacio la cabeza, rumiando las palabras con delicia de bolo vegetal” (p. 85) y “la señora...se dio vuelta y la miró dulcemente como una vaca sobre un cerco” (p. 53). En estos casos Cortázar logra degradar o negar la existencia del intelecto dentro de estos seres corporales. Otro ejemplo interesante del realismo grotesco hecho fantástico es el acto de vomitar conejitos. Según Bajtin: “La imagen de la boca muy abierta se asocia orgánicamente a las de la deglución y la absorción, por una parte, y a las del vientre, las entrañas y el alumbramiento, por la otra”.<sup>12</sup> Esta relación se ve claramente aunque hay que fijarse que se ha convertido en un acto higiénico: “Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta,...Todo es veloz, higiénico, transcurre en un brevísimo instante” (p. 25). Es un ejemplo ilustrativo de cómo la burguesía limpia un acto abyecto antes de admitir su existencia. Es en “Las puertas del cielo” donde encontramos el empleo más cumplido del realismo grotesco y la carnavalización. Todo el ambiente de la milonga es demonizado al compararse con el infierno. A más de esto, sin embargo, hay la representación grotesca de las mujeres: “las mujeres casi enanas y achinadas, ...las mujeres con enormes peinados altos que las hacen más enanas” (p. 117-118). Hay también una fijación sobre la zona inferior del cuerpo, ocasionada por el baile, actividad en la que se expresa esta parte del cuerpo: “Se le veía en las caderas y en la boca, estaba armada para el tango” (p. 120).

Al considerar *Bestiario* en su totalidad hay que concluir que Cortázar, de acuerdo con su educación burguesa, sentía repulsión ante la invasión popular que experimentaba su ciudad. Dio expresión también a la dialéctica transcódificada en la de civilización/barbarie, sin embargo, es aquella que ocupa el lugar primordial en los cuentos. Esta dialéctica intelecto/cuerpo se ve claramente en los ejemplos que he señalado. Aunque hay representaciones de ambivalencia ante el subalterno presentes en la colección, su tono predominante es uno de horror ante este elemento popular.

En *Final del juego*<sup>13</sup> hay tres relatos que se destacan por su tratamiento de la dialéctica doble de civilización/barbarie e intelecto/cuerpo. En esta colección no

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>13</sup> Julio Cortázar, *Final del juego*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1964) Toda referencia subsiguiente a esta edición aparece con la página en el texto.

existe la unidad temática de *Bestiario*, pero se ve en “Las ménades” y “La banda” que la preocupación de Cortázar por la invasión popular no ha desaparecido. En estos relatos percibimos el mundo del subalterno desde una perspectiva superior donde el narrador se divorcia del comportamiento vulgar que atestigua. En “Torito”, una especie de requiem por un boxeador, se percibe el mundo desde abajo, desde el punto de vista de un hombre inferior.

El “Las ménades” y “La banda”, dos relatos análogos en muchos aspectos, un personaje burgués presencia un espectáculo popular y carnavalesco inesperado. En ambos casos este testigo se siente apartado y por encima de la exhibición que ve. Este enajenamiento sirve para fijar la superioridad del narrador. Está claro al escuchar sus comentarios que se consideran muy por encima de lo que observan. El narrador de “Las ménades” dice: “Hasta ese instante yo había mirado todo con una especie de espanto lúcido, por encima o por debajo de lo que estaba ocurriendo” (p. 60). Esta perspectiva apartada, sin embargo, equivale al voyeurismo y concordante con esto hay que recalcar que el *voyeur* obtiene un placer vicario al observar los actos de otros. Se puede concluir entonces, que mientras los dos narradores resultan escandalizados por el espectáculo, están fascinados con lo que ven puesto que ni el uno ni el otro desisten antes de que llegue al final.

En los dos relatos ocurre también una invasión del cuerpo dentro del espacio del intelecto. En “La banda” la actuación de una banda de mujeres populares tiene lugar en un cine que pone una película supuestamente intelectual de Anatole Litvak. En “Las ménades” el público entra en un estado de frenesí colectivo sexual como el resultado de un concierto de música clásica y ataca al maestro y a los miembros de la orquesta, en lo que el narrador denomina un “homenaje popular”. El acaecimiento de estos dos espectáculos resulta directamente de la invasión popular en las ciudades. En “La banda” el narrador concluye: “Una función para empleados y familias de la compañía ‘Alpargatas’, que las ranas del Ópera ocultaban en los programas para vender las plateas sobrantes” (p. 99). Para atraer a un público popular hay que satisfacer de alguna manera sus intereses bajos. Ocurre un fenómeno análogo en “Las ménades”. El narrador se queja de la selección de piezas del programa pero admite que: “El maestro conocía a su público. ...es decir gente tranquila y bien dispuesta que prefiere lo malo conocido a lo bueno por conocer, y que exige ante todo profundo respeto por su digestión y su tranquilidad” (p. 49-50). Esta referencia a la digestión del público subraya su naturaleza baja y corporal mientras su desdén ante lo no conocido manifiesta un pobre desarrollo intelectual. A más de esto, las evaluaciones que hacen los varios miembros del público de la música son todas de un tipo corporal: “A la Beba le gustaba más Strauss porque era fuerte”, (p. 52) o “me dijo que el **Don Juan** había estado brutal” (p. 52). Resulta que el diluvio popular sobre la capital argentina ha ocasionado la necesidad de que los eventos culturales adaptaran su contenido para poder sobrevivir. Es el sacrificio de lo alto a favor de lo bajo, lo cual representa una vez más el triunfo del cuerpo sobre el intelecto. Restando la conclusión introspectiva

de "La banda" que se examinará pronto, considero que "Las ménades" es mucho más logrado en su representación de lo corporal. Su empleo de la colectividad popular es muy parecido a su uso por Echeverría en "El matadero". Funciona como un cuerpo grotesco y monstruoso que "viola" a la orquesta y al maestro. Se describe en términos degradantes como "zumbido de colmena", "bandadas de cuervos", "tanta cosa gelatinosa" y "una masa negra, como moscas en un tarro de dulce". A lo largo del relato el comportamiento de la masa popular se describe en términos sexuales:

un incendio que fuera invisible y frío que quemara de dentro afuera. (p. 57)

Un grito seco y breve como de espasmo amoroso (p. 57)

ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la enorme hembra de la sala entregada (p. 59)

de los palcos seguían saliendo gritos penetrantes (p. 63)

Estas descripciones sirven para subrayar la naturaleza corporal y grotesca del público. A más de esta degradación colectiva, Cortázar no pierde la oportunidad de emplearla a nivel individual como se nota en estos ejemplos: "Las chicas estaban rojas y excitadas, me rodearon como gallinitas cacareantes" (p. 51), "se volvió a Cayo que bebía soda como un camello sediento" (p. 53) y finalmente, como punto culminante, esta descripción de la mujer vestida de rojo, cabecilla del ataque: "Vi que se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían" (p. 63) igual que una pantera u otro gato carnívoro que acaba de disfrutar una comida deliciosa. El acto de comer es una de las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco, según Bajtin: "En el comer... el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarrar el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas".<sup>14</sup> Cortázar, al convertirlo en un comer canibalesco degrada este elemento del carnaval a la vez que señala gráficamente la voracidad con que el mundo popular ataca al del intelectual.

Antes de cerrar la discusión de los dos cuentos hay que examinar el efecto del espectáculo sobre los dos narradores. El de "Las ménades" se siente culpable por no haber participado en la histeria: "Mi indiferencia me producía un extraño sentimiento de culpa, como si mi conducta fuera el escándalo final y absoluto de aquella noche" (p. 63). Mientras éste sufre sentimientos de enajenamiento ante lo atestiguado, Lucio, el intelectual de "La banda" se da cuenta de que los sucesos presenciados representan una inversión total de los valores tradicionales:

Lo que acababa de presenciar era lo cierto, es decir lo falso, ...en la misma conciencia de un mundo otro, comprendió que esa visión podía prolongarse a la calle, al Galeón, a su

<sup>14</sup> Bajtin, p. 253.

traje azul, a su programa de la noche, a su oficina de mañana, a su plan de ahorro, a su veraneo de marzo, a su amiga, a su madurez, al día de su muerte. (p. 102)

No fue un suceso aislado sino uno representativo de un fenómeno que ocurría por todas partes alrededor de él. Se sabe que seis meses después del episodio contado, Lucio (igual que su creador) se fue de la Argentina. No se nos explican las motivaciones de su partida. Sólo queda la suposición de que fue el resultado de la usurpación de su espacio de intelectual por el Otro inferior hecho ubicuo, imposible de eliminar.

A diferencia de los cuentos hasta aquí comentados, nos encontramos ante una perspectiva baja en "Torito". Es la historia de un boxeador, hombre popular que vive de su cuerpo. Este hombre, quien narra los sucesos de su propia vida, está enfermo en un hospital donde está postrado en la cama por la tuberculosis. Su bajeza se intensifica por estos hechos como hace notar Torito: "Qué le vas a hacer, ñato, cuando estás abajo todos te fajan" (p. 117). Éste comprende perfectamente su estado de subalterno y repite muchas veces "yo que sabía" y "qué sé yo qué cosa" para dar hincapié en su falta de intelecto. Es un cuerpo que se deja mandar por la inteligencia de otros que considera superiores: "todos dijeron que...", "tienen razón", "Tenía razón el trompa". Lo que no comprende es que su aceptación de su estado bajo y su sumisión a los mandatos de otros seres "superiores" es ilustrativo de un fenómeno que los sociólogos norteamericanos denominan "the self-fulfilling prophesy", arma con la cual la burguesía mantiene y protege su posición de superioridad. La persona que siempre se califica de inferior terminará creyendo que es, de hecho, inferior. Torito es un hombre que se rige por los instintos y en el ring luchaba como un toro en la plaza: "Yo qué te voy a decir, al rato de empezar ya veía todo colorado y le metía nomás" (p. 124). Para él, el boxeo no es una técnica sino una arma congénita que emplea para sobrevivir dentro de un mundo hostil.

Es un retrato patético que nos pinta Cortázar en este relato. Hay que tener compasión por este ser inferior, igual que la tienen las monjas que lo cuidan. Es importante este cuento en que es la primera vez que Cortázar se sumerge en el mundo del subalterno sin degradarlo. Es también el primer relato cortazariano cuyo narrador pertenece al mundo popular. No hay en él elementos grotescos ni carnavalescos y se destaca su empleo de un lenguaje popular. Es un relato eje en el que la posición del autor empieza a cambiar en cuanto al otro inferior. No quiere eliminarlo, sino aproximarse a él.

En *Las armas secretas*<sup>15</sup> hay sólo un relato que quiero comentar: "El perseguidor". Se parece a "Torito" en que también es la historia de un hombre subalterno, Johnny Carter, un saxofonista genial pero fracasado. A diferencia de "Torito", sin embargo, el narrador no es el hombre mismo, sino su biógrafo, un crítico de jazz que se llama Bruno. En "El perseguidor" se universaliza el problema

---

<sup>15</sup> Julio Cortázar, *Las armas secretas*, (Madrid: Cátedra, 1978). Toda referencia subsiguiente a esta edición aparece con la página en el texto.



del subalterno puesto que el escenario ya no es la Argentina, sino París y Johnny no es ni argentino ni francés, sino norteamericano. A lo largo del cuento se atestiguan los resultados de la inhabilidad o de la negación de Johnny de avenirse a los preceptos sociales del mundo burgués. Rechaza los dictámenes de un sistema social en el que se siente reprimido e incapaz de expresarse y “persigue” otra realidad ilusoria que corresponda a su naturaleza instintiva. A través de Johnny se expresa, a veces grotescamente, lo absurdo de las reglas sociales que rigen la vida moderna. En contraste a Johnny, se nos presenta su amigo Bruno, un hombre bien educado y aculturado que funciona sin problema dentro del sistema. Es un esclavo del reloj y del orden burgués pero se siente cómodo con su existencia rutinaria. Hace todo lo posible para sacar a Johnny de sus apuros (guiado siempre por su concepto burgués de lo que constituye el auxilio) pero sus esfuerzos siempre resultan frustrados por el comportamiento “inaceptable” de su destinatario. Envidia el talento de Johnny y está atraído a su mundo pero se siente incapaz de comprender a este hombre que pertenece a un mundo ajeno al suyo.

“El perseguidor” es un relato en el que Cortázar cambia su posición de defensor de los ideales burgueses por otra de exponente de sus defectos. Muchos de estos ideales considerados positivos anteriormente, se vuelven negativos. Al otro lado, muchas características de Johnny, representante del mundo subalterno, consideradas negativas tradicionalmente, empiezan a cobrar un valor positivo. El cuento es el principio de una toma de conciencia en la que se reconocen las consecuencias de la represión del reino corporal por la burguesía. A más de la alienación que provoca en el segmento popular de la población, también ocasiona el enajenamiento del hombre burgués de sí mismo. Quiero examinar algunas maneras en que Cortázar lleva a cabo este nuevo propósito en el cuento.

Se sabe desde el principio que Johnny está enfermo y que está en apuros: “Johnny está en la peor de las miserias” (p. 141). Hay varias ocasiones en que Johnny se describe en términos simiescos, sobre todo un chimpancé: “Es realmente el chimpancé que quiere aprender a leer” (p. 182). Johnny es un hombre para quien el intelecto no tiene importancia. Él mismo reconoce su naturaleza corporal: “Yo empiezo a entender de los ojos para abajo, y cuanto más abajo mejor entiendo” (p. 147). Para él, lo bajo tiene el valor positivo primario descrito por Bajtin:

La gente asimilaba y sentía en sí misma el cosmos material con sus elementos naturales en los actos y las funciones del cuerpo, eminentemente materiales: alimentos, excrementos, actos sexuales; es así como encontraban en ellos mismos al cosmos y palpaban, por así decirlo, surgiendo de sus cuerpos, la tierra, el mar, el aire, el fuego, y de manera general, toda la materia del mundo en todas sus manifestaciones, que ellos asimilaban.<sup>16</sup>

Esto se confirma en la declaración siguiente de Johnny: “Empiezas a sospecharte que todo se va a echar a perder y tienes un poco de miedo por adelantado,...y de

<sup>16</sup> Bajtin, p. 302-303.

repente estás acostado con una chica preciosa y todo es divinamente perfecto” (p. 146). El valor regenerativo de lo bajo se manifiesta también en la música de Johnny, la cual es una extensión simbólica del cuerpo como se ve en la analogía “saxo/sexo”: “Es un saxo formidable, ayer me parecía que estaba haciendo el amor cuando lo tocaba” (p. 163). El jazz, música abierta por definición, sirve como un puente para ponerle en contacto con sí mismo: “Johnny parece contar con ella para explorarse, para morder en la realidad que se le escapa todos los días” (p. 167).

El hecho de que Johnny se siente impotente ante los dictados burgueses de la sociedad se manifiesta sobre todo en su falta de comprensión de la importancia del tiempo: “He visto pocos hombres tan preocupados por todo lo que se refiere al tiempo. Es una manía, la peor de sus manías, que son tantas” (p. 144). Cree en la existencia de un segundo plano temporal, todavía por descubrir, en el que el concepto es otro. Se ve esto en declaraciones como ésta: “Sus cuerpos serán echados hace seis meses” (p. 193). También, desprecia muchos valores burgueses como la educación: “Se creen sabios porque han juntado un montón de libros y se los han comido” (p. 174), y la religión: “No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío” (p. 196).

Para Johnny, el aspecto más repugnante de la sociedad burguesa es su manía por la limpieza: “Entraba un interno lavadito y rosadito que daba gusto. Parecía hijo del Kleenex y del Tampax, créeme. Una especie de inmenso idiota” (p. 172). Se ve claramente en esta declaración la degradación de una creencia primordial de la burguesía, comentada por Stallybrass y White: “The ‘healthy’ body is refined, uncontaminated by the ‘germs’ of ‘the spiritually inferior’”.<sup>17</sup> Esta obsesión con la limpieza es, para Johnny, el colmo de lo inmundo y tiene un valor negativo: “No se puede decir nada, inmediatamente lo traduces a tu sucio idioma” (p. 197). Estamos ante una inversión de valores en la cual lo positivo se vuelve negativo.

Hay que examinar a Bruno y su relación con Johnny. Es un hombre típicamente burgués que ha escrito un libro sobre su amigo. Todas sus acciones están motivadas por sus propios intereses económicos y personales: “El fracaso de Johnny sería malo para mi libro” (p. 164). Aunque es su “mejor amigo”, se considera superior a Johnny: “Mi superioridad frente a Johnny me ha permitido mostrarme indulgente” (p. 188). Ve en su inhabilidad de conformarse el fracaso de un hombre de talento: “En Johnny hay como el fantasma de otro Johnny que pudo ser, y ese otro Johnny está lleno de grandeza” (p. 182). Percibe a veces, en el momento de escucharle a Johnny, sin embargo, la razón inherente de su discurso pero siempre termina rechazándolo, atribuyéndolo a una esquizofrenia ocasionada por las drogas:

Apenas se está en la calle, apenas es el recuerdo y no Johnny quien repite las palabras, todo se vuelve un fantaseo de la marihuana, un manotear monótono... Pero esto ocurre siempre al otro día, no cuando Johnny me lo está diciendo, porque entonces siento que

---

<sup>17</sup> Stallybrass y White, p. 136.

hay algo que quiere ceder en alguna parte, una luz que busca encenderse, o más bien como si fuera necesario quebrar alguna cosa, quebrarla de arriba abajo... (p. 154)

Es muy difícil admitir que las creencias ideológicas que se le han inculcado a uno son erróneas. Es más fácil olvidarse de esto y mantenerse fiel a lo suyo. El hecho de que es necesario quebrar "de arriba abajo" la dialéctica cuerpo/intelecto es inaceptable para el hombre que se ha educado según sus requisitos. La representación que hace de Johnny en su libro también obedece a estos requisitos: "Sé muy bien que el libro no dice la verdad sobre Johnny (tampoco miente), sino que se limita a la música de Johnny. Por discreción, por bondad, no he querido mostrar al desnudo su incurable esquizofrenia, el sórdido trasfondo de la droga, la promiscuidad de esa vida lamentable" (p. 195). Aunque escoge el camino fácil de la negación, sabe que en muchos aspectos la vida de Johnny es superior a la suya: "Envidia a Johnny, a ese Johnny del otro lado...aún en su dolor tiene que haber atisbos de algo que me es negado" (p. 162). Lo negado es la naturaleza corpórea del subalterno, a través de la cual se establece contacto con lo otro. Se le ha negado a Bruno, y a todo hombre burgués, ese elemento fecundo del reino inferior que sirve de comienzo y de regenerador de todo lo humano y es por ello que nace el interés obsesivo de éste por aquél.

Se ha visto a lo largo de estos análisis que Julio Cortázar refleja el paradigma propuesto por Stallybrass y White. Mientras, al principio, le repugna el mundo popular y su falta de intelecto, es una repugnancia que poco a poco cede ante la fascinación y luego, en el caso de Bruno, se convierte en obsesión. Con éste se alcanza el colmo del placer vicario. Es incapaz de experimentar por sí mismo "la promiscuidad de esa vida lamentable" pero no pierde la oportunidad de alimentar sus propios intereses bajos con las acciones de Johnny. No puede librarse lo suficiente para bajar a su mundo. Le tocará a Horacio Oliveira quebrar las ligaduras que atan a uno a la burguesía.

*Victoria L. McCard*  
*Universidad de Emory*

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral, 1971.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. Madrid: Alfaguara, 1951.
- \_\_\_\_\_. *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra, 1978.
- Stallybrass, Peter y White, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen, 1986.

<sup>11</sup> Stallybrass y White, p. 116.