

ARTÍCULO

EL DOBLE DE EL PERSEGUIDOR

Libia Brenda Castro R.

Estudiante de lengua y literatura hispánicas en la Facultad de Filosofía de la UNAM.

El doble de *El perseguidor*

Introducción

Escribir o hablar de Julio Cortázar es una tarea muy difícil a estas alturas de la crítica. Hay tantos autores, tantos estudios, libros, ensayos, análisis y acercamientos, que uno acaba por marearse. A más de veinte años de su muerte Cortázar es todo un fenómeno cultural (tal vez más que cuando estaba vivo), quizá porque cada vez se le toma más en serio y más lectores nos unimos a la horda de *haficionados* y *hamantes*¹ de su prosa, su ideología y su persona; si cada vez tiene más lectores y cada vez tiene más críticos, entonces hay cada vez más textos sobre sus textos, los rodean, los desmenuzan, los comparan, los estudian, los aluden... En fin, se van creando cosas y se abren otros niveles de acercamiento a la obra de este autor, o se siguen las líneas ya trazadas para descubrir nuevos caminos. En el caso de este trabajo se trata de lograr un pequeño acercamiento a una sola obra: *El perseguidor*, desde un punto de vista literario específico: el doble.

El perseguidor (cuento largo o novela muy corta, según se mire) es una de las obras que todos consideran “fundamentales” en el universo que es la literatura de Julio Cortázar, mucho más que libros como *Un tal Lucas* o *Los autonautas de la cosmopista*, libros que probablemente son tan fundamentales en la obra de este autor como la apócrifa biografía de Charly Parker, aunque no se hayan abordado casi. El caso es que *El perseguidor* ha sido estudiado, comentado y visto por muchos críticos y desde muchos puntos; al propio Julio, en varias entrevistas, le preguntaron sobre el jazz en este texto, sobre la etapa que se cerraba en él, sobre el personaje o su búsqueda. Entonces, al elegir el tema del doble en este trabajo se intenta un acercamiento sobre un camino que no es nuevo, pero también se intenta que el acercamiento tenga algo de lúdico y algo de metafórico, ideas que son —definitivamente— básicas en el universo cortazariano. Así que es necesario empezar a hilvanar palabras y ponerlas unas detrás de otras, en filas muy ordenadas, con el objeto de que algo digan, aunque estemos todos ya avisados que el café con leche se ha inventado hace muchísimo tiempo.

Corpus

El tema elegido para este trabajo es el de la dualidad. El *doble*, entendido como el *otro*, que no está fuera de nosotros sino que es *parte* de nosotros y que casi siempre es nuestra contraparte, la otra cara de la moneda. Es decir, sin ese otro no estaríamos completos, seríamos nosotros (seríamos “yo”) sólo a medias.

El tema del doble ha estado presente en el arte desde hace tiempo, en Literatura se puede rastrear desde ciertos textos antiguos. Se ha estudiado especialmente desde el romanticismo alemán, donde varias obras convirtieron este concepto en un tópico. Hay una conexión con la idea de *doppelgänger*: “Doppelgänger es el vocablo alemán para el doble fantasmagórico de una persona viva. La palabra proviene de *doppel* que significa ‘doble’ y *gänger* traducida como ‘andante’” (Wikipedia: 1).

1 El uso de la hache es un juego totalmente deliberado. La idea sigue la línea de Oliveira en *Rayuela*.
2 - xx

Ahora, hay una relación directa entre este vocablo alemán con el concepto de dualidad: la doble naturaleza de las cosas; si nos apegamos a la idea esencial, la dualidad humana implica otra más básica: bien/mal o Bien Vs. Mal; y partiendo de esto podemos contraponer como ejemplo varios conceptos, de manera superficial: dulce/amargo, bueno/malo, luminoso/oscurito, grande/pequeño, masculino/femenino, etcétera. La literatura maniqueísta, por ejemplo, tendía a encasillar a los personajes (literarios) de un lado o del otro, así tenemos a los héroes: gente buena e intachable, que sufre muchos tropiezos por esa bondad, pero al final es recompensada; contra los villanos: gente mala y retorcida que intenta salirse con la suya, pero al final recibe lo que merece. Aunque hay también una visión más integral: los seres humanos estamos conformados por blanco y negro, y tenemos varios matices de gris; esto supone que la dualidad es parte de nuestra naturaleza, del mismo modo que es natural que a la noche siga el día y que la vida y la muerte estén ligadas indisolublemente y luego el ciclo vuelve a empezar. Para resumir este concepto lo más útil es remitirnos a una figura: el *yin yang*; este símbolo oriental representa un círculo dividido (de manera curva, si tal cosa existe) en una parte blanca y otra negra y, lo más importante, en cada una de esas mitades hay un pequeño punto que pertenece al otro lado.

Los personajes literarios tendían a ser, en su mayoría y en especial hasta antes del siglo xx, maniqueos, había personajes que encarnaban la bondad y personajes que eran una representación de la maldad, por supuesto el bien siempre triunfaba. Pero hay una apertura y un giro: los protagonistas dejaron de ser simplones y bondadosísimos, para convertirse en seres más complejos, con virtudes y con defectos, con manifestaciones de bondad y de maldad, y los antagonistas dejaron de ser villanazos llenos de verrugas morales, para empezar a tener rasgos de sensibilidad o también para representar enfermos con traumas de la infancia; es decir, los personajes literarios se volvieron mucho más *humanos*².

Hay una obra que es un ejemplo evidente de dualidad, muestra claramente a un hombre con una doble vida y es también un referente literario de la presencia del bien y el mal en el alma humana: *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson. Esta obra se usará un poco como punto de partida para, de manera metafórica, aludir a la dualidad Johnny/Bruno. Escrita a finales del siglo xix, esta novela corta presenta la lucha de el Doctor Harry Jekyll: un hombre bueno, respetado y con un excelente nivel social, contra su parte oscura, su maldad interna: Edward Hyde; maldad que, por otro lado, había descubierto en su juventud y que buscaba poder sacar de sí, para realizar el desdoblamiento de manera completa. Y al decir “sacar” me refiero a sacarla literalmente: volverla material y contemplarla como el otro, el *tú* desde un *yo* que ha descubierto esa otra existencia dentro de la propia, a partir de métodos científicos:³

2De ahí la idea del antihéroe: un personaje protagónico, con el que el lector es capaz de identificarse y que no necesariamente es bueno-bueno, sino que puede ser medio-bueno o bueno-malo y otras combinaciones posibles. Una muestra de este manejo de los personajes se puede ver en la *novela negra*, en que los protagonistas eran más bien antihéroes. Como ejemplo está el detective Phillip Marlowe, célebre personaje del novelista estadounidense Raymond Chandler.

3Es posible que, si la vemos desde este punto de vista, esta obra pueda considerarse, como el *Frankenstein* de Mary Shelley, como narración terrorífica y también como un antecedente de la ciencia ficción.

Cada día, y desde ambas facetas de mi inteligencia, la moral y la intelectual, me acercaba firmemente a esa verdad a causa de cuyo descubrimiento parcial he sido condenado a tan espantosa suerte: la de que el hombre en realidad no es uno, sino que verdaderamente es dos. Y digo dos porque el estado actual de mis conocimientos no va más allá (Stevenson: 243).

Como resultado de esta búsqueda el Doctor Jekyll logra preparar un bebedizo que deja “salir” a su contraparte y lo transforma a él mismo (físicamente) en su parte oscura:

Con todo, cuando miré aquel horrible ídolo en el espejo, su imagen no provocó en mí repugnancia, sino más bien deseos de bienvenida. Aquél era asimismo yo: parecía natural y humano. [...] Supongo que esto se debe a que todos los seres humanos, tal como los conocemos, son una mezcla del bien y del mal, en tanto que Edward Hyde, sin antecedentes en la historia de la humanidad, era ejemplo exclusivo del mal (*Op cit.*: 248).

Otra obra literaria, cronológicamente anterior a la arriba citada, que es útil mencionar es un cuento de Edgar Allan Poe: *William Wilson*. En esta historia corta se plantea la idea del doble sin mayor análisis, el lector es quien saca las conclusiones; pero, en este caso, el desdoblamiento del personaje principal —que no se llama William Wilson, pero que usa ese nombre al relatar su historia— no se da a partir de una búsqueda, sino casi en contra del protagonista, lo que plantea un principio aún más aterrador que el de la obra de Stevenson: ese *otro* que es complemento del protagonista está *fuera* de él, sin que éste tenga mayor control sobre ese hecho y él intenta negar esta dualidad, ponerse a salvo: “Sólo puedo describir la sensación que me oprimía diciendo que me costó rechazar la certidumbre de que había estado vinculado con aquel ser en una época muy lejana, en un momento de un pasado infinitamente remoto” (Poe: 61); en este caso el otro ya está fuera de él y lo *persigue*, en un intento por lograr que Wilson (en este caso el narrador-protagonista es quien manifiesta su maldad en el transcurso del relato) tome conciencia de esa contraparte más noble y menos viciosa y la acepte como parte de su unicidad;⁴ hasta que, al final del cuento, llevado al colmo de lo que él mismo llama “libertinaje” William Wilson se bate en duelo con su sosias y, al matarlo, se aniquila a sí mismo:

Era Wilson. Pero ya no hablaba en un susurro y hubiera podido creer que era yo mismo el que hablaba cuando dijo:

—*Has vencido, y me entrego. Pero también tú estás muerto desde ahora... muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías... y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo!* (*Op cit.*: 73)

4 Es curioso como estas dos obras decimonónicas tratan el mismo tema desde caras distintas: un personaje (el de Stevenson) desea conocer y aceptar la parte oscura o malvada y el otro (el de Poe) es impelido a conocer y aceptar su parte noble o luminosa.

Me parece importante señalar esto porque Cortázar tradujo de este autor del inglés al español, cuando tenía poco de haberse instalado en París, como apunta Miguel Herráez en *El otro lado de las cosas*, su libro sobre Cortázar: “En cuanto a la labor traductora, es entonces [1953] cuando precisamente un escritor español del exilio, Francisco Ayala, le encargará, en nombre de la universidad de Puerto Rico, la traducción de la obra narrativa y ensayística de Edgar Allan Poe” (160). Esto tiene cierto peso por varias razones: primero, porque cualquier escritor que traduzca a otro queda, sin quererlo tal vez, influenciado por éste; Julio embebido hasta tal punto en la obra de Poe como para “reescribirlo” en español, debió sin duda de quedarse con parte de la esencia de la obra. Incluso en sus escritos sobre literatura menciona a Poe como el maestro del cuento y el creador del cuento moderno.⁵ Ahora, el concepto de *doppelgänger* específicamente es más que conocido y utilizado por Julio Cortázar, como bien lo menciona Saúl Yurkiévich en el texto que sirve como introducción a *Teoría del túnel*:

También en *Teoría del túnel* surge el *doppelgänger* que reaparece en el capítulo 56 de *Rayuela*. En ambos textos este germanismo alude a la noción de contrafigura, doble o réplica [...] sirve para condenar la novela egótica o narcísica, esa limitación monológica del autor que crea un personaje espejo que lo devuelve a sí mismo sin poder pasar al otro, sin alcanzar un estado compartido de conciencia (Yurkiévich en Cortázar, *Teoría del túnel*: 21).

La presencia de un doble

En el caso específico de la literatura de Cortázar —literatura fantástica y fantástica⁶, literatura inabarcable, lúdica y llena de matices— hay que tener en cuenta que se inscribe dentro de una tradición en la que los temas mitológicos o los tópicos románticos son evidentes. Es importante el hecho de que el tema del doble, el manejo de la dualidad, es frecuente en la obra de este autor, como lo menciona Paciencia Ontañón de Lope: “El desdoblamiento de la personalidad (o presencia de un doble), tan frecuente en Cortázar en relación con sus personajes, o en sus personajes entre sí, es una variante de la identificación [...]” (108) (El subrayado es mío). Estos hechos y otros muestran que el concepto del doble, del *doppelgänger*, le era caro a Cortázar, era un tema familiar para él, que dominaba igual que dominó siempre la perfecta técnica del cuento, planteada por él mismo, con antecedentes en E. A. Poe. Y no hay que perder de vista que Julio deja ver en sus textos una formación erudita y diversa. Además de la dualidad planteada en *Rayuela*, hay una serie de cuentos en los que se ve, de un modo u otro, el tratamiento del tema en cuestión, entre ellos: *Una flor amarilla*, *Axólotl*, *La noche boca arriba*, *Continuidad de los parques*, *Lejana*, *El otro cielo* y, por supuesto, *El perseguidor*⁷.

⁵En “Del cuento breve y sus alrededores” Cortázar dice: “Estoy hablando del cuento contemporáneo, digamos el que nace con Edgar Allan Poe, y que se propone como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios” (Cortázar, Último Round 60).

⁶Fantástica: la primera vez la palabra se aplica por el género literario o la etiqueta; la segunda vez porque fantástico también se asocia con algo fabuloso, excelente, maravilloso, genial.

⁷La obra cuentística de Cortázar puede encontrarse, completa, en la edición de Alfaguara de sus *Cuentos completos*.

Paciencia Ontañón habla también de que hay cierta afinidad o duplicidad entre los personajes y el propio Cortázar (*vid infra*) y hace hincapié en el desdoblamiento y en el ejemplo de *Rayuela* y de *El perseguidor*:

El desdoblamiento de una personalidad en “dos”, la “buena” y la “mala”, es un tema frecuente en la narrativa de Cortázar. En *Rayuela* Oliveira y Traveler son el “malo” y el “bueno”, y éste rechaza a aquél por su comportamiento [...]. Para Johnny Carter [...], Bruno, el autor de la novela sobre él, es su otro yo ideal [...] Pero es el propio Bruno, al final del cuento, el que empieza también a fusionarse con Johnny, a través de la narración que está escribiendo. (110)

Partimos entonces de la idea de Ontañón, del comentario de Yurkiévich y también de un análisis de Herráez, sobre uno de los fines que buscaba Julio al escribir *El perseguidor*:

El reto primero era el de alejar el cuento y el protagonista de enfoques intelectualistas, dicho sea en su sentido preciso. Cortázar pretendía trasladar la problemática vital, existencial, a un héroe que, por definición y formación, no lo era a priori. La experiencia de angustia, la experiencia metafísica, la necesidad de explorar y de observar qué hay del otro lado de las cosas, pero desde gente media, mediocre incluso, gente que, sin embargo, también realiza ese trayecto especulativo, sólo que regido por la intuición (Herráez: 182).

Esta idea de la “gente media que se rige por la intuición”, se refiere, indudablemente a Johnny Carter. Es útil mencionar también que, como Herráez señala en la cita anterior, hay además una intención de Cortázar de vincularse con otro tipo de personajes, comentario apoyado por una declaración del propio autor. Para Julio *El perseguidor* fue como el preludio a *Rayuela*, un interregno en el que estaba situado para pasar de una cosa anterior (como sus cuentos fantásticos) a algo nuevo y diferente. En la entrevista con Evelyn Picon Garfield él mismo lo dice. Y también aclara que en esa época estaba empezando a interesarse más por su prójimo, intentaba llegar a la parte más humana de su “prójimo” y empezó a explorar este aspecto en sus personajes:

—En “El perseguidor” de *Las armas secretas* y en *Los premios* pero sobre todo en “El perseguidor”, hay una especie de final de una etapa anterior y comienzo de una nueva visión del mundo: el descubrimiento de mi prójimo, el descubrimiento de mis semejantes. Hasta ese momento era muy vago y nebuloso. Fíjate, me di cuenta muchos años después que si yo no hubiera escrito “El perseguidor”, habría sido incapaz de escribir *Rayuela*. “El perseguidor” es la pequeña *Rayuela*. En principio están ya contenidos allí los problemas de *Rayuela*. El problema de un hombre que descubre de golpe, Johnny en un caso y Oliveira en el otro, que una fatalidad biológica lo ha hecho nacer y lo ha metido en un mundo que él no acepta, Johnny por sus motivos y Oliveira por motivos más intelectuales, más elaborados, más metafísicos. Pero se parecen mucho en esencia. Johnny y Oliveira son dos individuos que cuestionan, que ponen en crisis, que niegan lo que la gran mayoría acepta por

una especie de fatalidad histórica y social. Entran en el juego, viven su vida, nacen, viven y mueren. Ellos dos no están de acuerdo y los dos tienen un destino trágico porque están en contra. Se oponen por motivos diferentes. Bueno, era la primera vez en mi trabajo de escritor y en mi vida personal en que eso traduce una nueva visión del mundo [...]. (Picon: 20)

Así, podemos suponer que al hablar en *Rayuela* de Traveler como el *doppelgänger* de Oliveira (uno de los ejemplos más evidentes y quizá el más popular dentro del universo cortazariano), Julio maneja la tradición del doble; conoce la alusión a la dualidad en la obra de Stevenson y está más que familiarizado con el mismo concepto del modo que lo plantea Poe; también podemos suponer que la visión de *El perseguidor* incluye un atisbo de esa dualidad y es utilizado en los dos personajes que conforman el eje de la historia. Y la dualidad que Cortázar maneja en varias de sus creaciones tiene, si se quiere, una pequeña deuda literaria con obras y autores anteriores, pero también es posible afirmar que *su doppelgänger*, *su* concepto del doble, es una revisitación y una revaloración del mito. Y es en ese punto que se basa este análisis.

Análisis

Hay muchos estudios sobre la relación establecida con Horacio como *alter ego* de Cortázar y mucha literatura acerca de la relación de dualidad y duplicidad manejada en las obras de éste, en especial en los cuentos, pero este texto no pretende profundizar en ese aspecto. Lo que sí podemos hacer es trazar una serie de líneas⁸, uniendo personajes de ficción y de diferentes obras, tanto de Julio como de Stevenson, en la obra arriba citada. En *Rayuela* es clara la relación de doble que tiene el protagonista Horacio Oliveira con Traveler; en *El perseguidor* puede verse también la relación de doble que tiene el personaje principal, Johnny, con Bruno, su biógrafo y el personaje que narra en primera persona y va desgranando observaciones e intercalando opiniones sobre su biografiado.

El perseguidor es un texto publicado como parte de una antología de cuentos: *Las armas secretas*⁹, está basado parcialmente en la vida del trompetista Charlie Parker (the *Bird*). Julio era melómano y sentía especial afición por el jazz, pero el punto que aquí nos interesa se aleja de la música. El protagonista de este cuento es Johnny Carter: un *jazzman* que está, digamos, fuera de el orden moral de las cosas, fuera de las convenciones y de la vida decente; es un genio que toca el saxofón maravillosamente, dice el narrador: “Nadie sabe ya cuántos instrumentos lleva perdidos, empeñados o rotos. Y en todos ellos tocaba como yo creo que solamente un dios puede tocar un saxo alto, suponiendo que hayan renunciado a las liras y a flautas” (8). Y es a la vez un inadaptado, una especie de Edward Hyde aunque no asesina ni hace cosas terribles: Johnny hace jazz, hace música como los dioses pero está loco. Bebedor, adicto a la marihuana, y maniático. Carter es un hombre que vive en su propio mundo, mundo que parece no entender nadie, ni él

⁸Podemos formar una de esas “figuras” que tanto le gustaban a Julio Cortázar.
⁹La primera edición de *Las armas secretas* es de 1959, publicado en Buenos Aires por Editorial Sudamericana. Para este trabajo se ha utilizado la edición de Alianza Cien. La ficha completa en la bibliografía al final del trabajo. Todas las citas están entrecorilladas y sólo se apunta la página, entre paréntesis, para facilitar su ubicación.

mismo. En contrapartida con Johnny tenemos a Bruno, el *otro* (protagonista) del relato. Bruno (sin apellido, a lo más una inicial: M.) escribe la biografía de Johnny Carter, es crítico de jazz y es un hombre profundamente convencional, amigo de Johnny, aunque amigo en la medida que puede serlo estando (aparentemente) tan lejos de él, porque primero están sus intereses: como crítico de jazz, como escritor y biógrafo, como persona a la que le repugna todo lo que no sea limpio y ordenado. Y es, sin embargo, el que mejor podría comprender al músico, porque habla con él, lo escucha, en parte para ver qué puede añadir a la biografía y en parte porque tiene un buen corazón. El elemento de unión entre ellos no es exactamente la música, ni tampoco el hecho de que sean amigos, el elemento que los une, que une en especial a Bruno con Johnny, es algo más intangible y al mismo tiempo más importante: un sentimiento, un sensación que Bruno tiene pero no acaba de racionalizar (acostumbrado como está a llevar todo al terreno de lo comprobable); el hecho de que cuando Johnny toca el saxo el mundo y el *tiempo*, parecen desaparecer. Johnny se lo dice a Bruno en la visita que le hace éste al principio del relato: “En mi casa había siempre un lío de todos los diablos, [...] La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento yo creo que la música me metía en el tiempo” (14). Y luego, de otro lado, desde otra perspectiva y otro modo a Bruno lo asaltan también ciertos atisbos y se asoma del lado de Carter que le habla de sus obsesiones: “Pero esto ocurre siempre al otro día, no cuando Johnny me lo está diciendo, porque entonces siento que 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 a abajo como un tronco metiéndole una cuña y martillando hasta el final.” (24). Un algo que Bruno no mira sino de soslayo, pero que le deja la sensación de estar mirando algo más que la ejecución musical de Johnny o el desastre que es su vida, un algo que Bruno es incapaz de comprender ni de asir, pero que lo inquieta y lo fascina.

Y así trazamos una línea (o tendemos un piolín), si está ya esa línea que une a Manolo Traveler (“Manú”, le dice su mujer y luego el propio Oliveira) con Horacio, podemos trazar también una cuerda que une a Johnny con Bruno. En el caso de *Rayuela* el contraste entre estos dos personajes puede ser menor, por muchas razones, después de todo Traveler y Oliveira han sido amigos en la juventud, antes de que Horacio se fuera a París y, cuando regresa a Argentina, se reencuentra con él y, además de su amistad, hay una especie de rivalidad (amistosa, sí, pero rivalidad al fin y al cabo) basada parcialmente en el hecho de que Traveler —aunque distinto, quizá en menor medida— es también un hombre “culto”. En *El perseguidor* el contraste entre los dos protagonistas es enorme. Ahora podemos trazar otra línea: la que une a Horacio Oliveira con Johnny Carter: Johnny y Horacio buscan, ambos persiguen (ya lo apunta Cortázar en su entrevista con Picon, *vid supra* 8). Sólo que en el caso de Horacio él realiza la búsqueda de manera consciente y en el caso de Johnny... bueno el pobre de Johnny no tiene idea. Curiosamente eso nos deja con otras dos líneas que se unen casi de modo automático: la línea que une a Traveler con Bruno. Traveler, el hombre de familia (casado), comedido, negociante, responsable, que no ha salido nunca del terruño y también tiene buen corazón. Se menciona arriba la rivalidad entre Horacio y Manú, en el caso de *El perseguidor* no hay tal, a Johnny no le interesa competir en nada con Bruno, el saxofonista vive en su propio mundo, ve las cosas a

su particular manera, salida de lo que la gente “normal” entiende por realidad, y su búsqueda está más allá de lo convencional. A primera vista a Bruno tampoco le interesa, en lo más mínimo, competir con Johnny, pero creo que más bien Bruno intenta *entender* a Johnny, no compete con él, pero sí se siente irremediamente atraído por él, por eso, porque se siente atraído hacia el terreno de Johnny, es que le asusta: “(porque a lo mejor le tengo un poco de miedo a Johnny, a ese ángel que es como mi hermano, a este hermano que es como mi ángel)” (24-25). A la relación que tiene el crítico con el músico bien puede aplicarse la definición que usa Horacio para definir su relación con la Maga:¹⁰ “Y por todas esas cosas yo me sentía antagónicamente cerca de la Maga, nos queríamos en una dialéctica de imán y limadura, de ataque y defensa, de pelota y pared”. (Cortázar, *Rayuela*: 23). Es posible que Bruno se sienta antagónicamente cerca de Johnny: se siente atraído por él, al tiempo que se siente repelido (“de pelota y pared”). Bruno es exactamente lo contrario a Johnny, es ordenado, limpio, pulcro, convencional, erudito, estudioso y —hay que reconocerlo— cobarde: “Es fácil decirlo mientras soy todavía la música de Johnny. Cuando se enfría... ¿Por qué no podré hacer como él, por qué no podré tirarme de cabeza contra la pared?” (39); el músico vive en un desorden permanente, es sucio, está loco, no le interesa tener una “cultura”, apenas y entiende cómo ven sus música los otros, Johnny no toca el saxofón porque crea que tiene un valor cultural o porque es necesario revolucionar la música (eso lo hace sin querer y son los demás quienes juzgan), Johnny hace jazz porque *necesita* hacer jazz, porque lo saca de algo y lo mete en otro algo, porque mientras está parado allí, con el sax en las manos, en trance, no existen la hipoteca ni el tiempo ni las urnas ni la muerte de Bee. A Johnny no le interesa —como a Bruno— intelectualizar lo que hace o conferirle un valor, simplemente lo hace porque no tiene otro remedio, porque (aunque no sepa qué diablos persigue) es un perseguidor. Y por todo esto Bruno se siente antagónicamente atraído por él: lo juzga, lo atrapa y lo analiza, en su biografía, en sus notas, en sus críticas eruditas; a veces *casí* lo entiende y logra un atisbo de lo que es Johnny, de eso que ni él mismo se explica (y que, por otro lado, no le interesa explicarse): “—En el pan es de día —murmura Johnny, tapándose la cara— y yo me atrevo a tocarlo, a cortarlo en dos, a metérmelo en la boca. No pasa nada, ya sé; eso es lo terrible. ¿Te das cuenta de que es terrible que no pase nada? Cortas el pan, le clavabas el cuchillo, y todo sigue como antes. Yo no comprendo Bruno” (53). Y es justo en ese tipo de momentos cuando Bruno se siente cerca de él, encuentra en su interior una empatía que crece hacia Johnny y que nunca acaba de concretarse, claro, pero que al mismo Bruno lo fustiga: tiene un sentimiento de estarse perdiendo algo, porque no está en el plano de Johnny, no le importa meter el cuchillo en el pan o definir el tiempo como. Y, pese a todo, Bruno lo envidia a él y a los que son como él, que parecen entender un poco mejor ese plano o ese otro nivel: “[...] Y no digo todo, y quisiera forzarme a decirlo: los envidio, envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado [...] pero aun en su dolor tiene que haber algo que me es negado” (34), envidia esa lucidez más allá de toda razón, envidia esa libertad que tiene de poder quitarse los zapatos en el estudio “porque necesita sentir el piso con su piel”, envidia esa especie de superioridad metafísica en la que Johnny está instalado, buscando algo más que una vida segura, un prestigio “mi prestigio [dice Bruno] sobre todo mi prestigio”; esa honestidad de la que él —tan metido como está en un mundo de reglas y de máscaras— carece y que a veces le pasa la mano por la cara, despacio como si quisiera ubicarlo en el mundo; justamente él, el otro, Johnny, que alude al poema de Dylan Thomas y que muere diciendo “O make me a mask”. Entonces Bruno, sin quererlo y, más posiblemente, sin

10Guardando, desde luego, las respectivas distancias, porque la relación Maga-Oliveira era amorosa y, en este caso, la relación Bruno-Johnny es, si se quiere (simplemente), humana, ni más, ni menos.

saberlo, es también un perseguidor, es la contraparte de Johnny, la otra cara de la moneda, es el Doctor Jekyll, lleno de galardones morales y de una vida proba e instalado en una especie de bienestar moral que le confiere la autoridad para juzgar lo que es el bien y los que es el mal. Admira y persigue a Edward Hyde porque es libre, porque puede cometer los actos más impuros sin mancharse, porque es inocente, con una inocencia terrible y cegadora, no de aquel que desconoce el mal, sino de quien está más allá de él y más allá del bien, por eso es inocente, porque no tiene el mismo parámetro ni mide las cosas con la misma vara. Y aquí acabamos por trazar otras líneas, un poco más tenues: de Traveler - Bruno al Dr. Jekyll y de Horacio - Johnny a Mr. Hyde.

Bruno persigue a Johnny (sin ser por completamente consciente del hecho), que a su vez persigue algo más, que no se alcanza a ver pero que se intuye:

“Es curioso ha sido necesario escuchar esto [apunta Bruno, luego de escuchar Amorous], para que yo me diera cuenta de que Johnny no es una víctima, no es un perseguido como lo cree todo el mundo [...]. Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido [...] en todo lo pobre diablo que es Johnny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que va detrás de un tigre que duerme (58).

Bruno no aceptará nunca esa persecución que él mismo realiza, no lo va a aceptar fuera de él y de algunos atisbos que a veces le avientan en la cara su falta de honestidad y de vida, su blandura y su tibieza; persigue a Johnny porque Johnny es todo o nada, está en los extremos porque no puede estar en un punto medio, es un ángel (¿caído?) hermoso y terrible; Bruno, en cambio, se queda seguro detrás de una valla, debajo de un paraguas que lo protege de cualquier irrupción, un paraguas que le sirve de escudo entre la locura y la razón, aunque hay instantes en que quisiera poder mandar al diablo el paraguas y mojarse, a veces, mojarse para sentir que está del otro lado, pero sin atreverse, por eso es que hace notas, entre paréntesis, que hablan de su hipocresía contenida o soslayada: “(A la realidad: apenas lo escribo me da asco. Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo. Pero al mismo tiempo a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque vamos a acabar todos locos.)” (53). Bruno se queda detrás de la valla, con su paraguas, por miedo, por comodidad o por que se siente rebasado. Bruno persigue, sin saberlo, a Johnny porque Johnny es —el mismo Bruno lo dice, aunque también rechaza la idea— como su espía, como su hermano, como su ángel.

Al final cada quien se queda de su lado, el orden no es roto y la cordura prevalece, pero en esas notas que el narrador-personaje logra redactar, al vuelo, tratando de alcanzar cierta decencia, se deja ver ese testigo y ese compañero de Johnny Carter, que es un testigo y un traductor, que a veces se erige como juez (a sabiendas de que su papel como juez tiene todo de injusto) y a veces quisiera ser su cómplice. El William Wilson que es Johnny se anula a sí mismo, se mata a fuerza de vivir al borde, se quema como polilla que se acercó demasiado a la luz, revienta como un caballo que en la recta final de la carrera hace un esfuerzo

que está más allá de sí mismo y le falla el corazón; ese William/Johnny que justamente le decía a Bruno: “Y yo no soy más que un pobre caballo amarillo, y nadie, nadie limpiará las lágrimas de mis ojos”(64). Ese Wilson quizá no anula al otro a Bruno, pero sí lo deja más vacío que antes, más solo que antes. La muerte del saxofonista es debidamente registrada y al crítico de jazz, al hombre racional, al doctor Jekyll, no le queda más que redactar a toda máquina una nota necrológica sobre Mr. Hyde. William Wilson le hablaba a su doble, en una voz como un susurro, acerca de lo que está más allá de él y trata de convencerlo de que eso que está más allá es lo que vale la pena explorar. Pero en este caso el Wilson que es anulado o borrado (Johnny) deja un eco de sí en su doble (Bruno) y, al contrario del cuento de Poe, *el mundo, el cielo y la esperanza* tal vez no lo olvidarán, en parte gracias a ese registro cuidadosamente redactado, tal vez gracias a ese testigo que se queda, aunque no lo sepa, con las manos más vacías que antes.

Conclusión

Julio Cortázar va más allá de presentar en *El perseguidor* una dualidad entre bien y mal, entre blanco y negro, sus dos personajes tienen rasgos de maldad y bondad, pero lo que interesa en este trabajo es cómo Johnny es la contraparte de Bruno y viceversa. Si Cortázar planeaba explorar el aspecto más humano de sus personajes, personajes vistos como el prójimo, como seres que están más apegados a personas reales y representan menos un personaje literario y más un ser humano, lo logró de manera excepcional. Creo que es visible cómo en esta obra la dualidad entre una y otra faceta, de algo que podríamos llamar un mismo personaje desdoblado, está planteada y resuelta. Casi toda la obra está basada en la voz de Bruno, pero la voz de su doble, la voz de Johnny, se deja escuchar —muy alta en los diálogos y con suficiente brillo en las acotaciones del narrador— con bastante energía para saber que la fuerza del relato radica justamente en el personaje que el narrador desdeña y persigue sin darse cuenta de esa persecución, entre otras cosas porque Johnny, como el mismo Bruno lo dice, no es una víctima, no es en verdad un perseguido: es un perseguidor. De ahí que la obra lleve ese título.

En el texto no se ve qué pasa con el narrador después de esto, Bruno habla de la segunda edición, se cierra el relato haciendo referencia a la traducción de su biografía, y su mujer “está encantada”. Pero no es eso lo importante, no es casualidad que tanto el texto de Cortázar como el de Robert Louis y el de Edgar A., centren su narración *durante* la lucha entre los duales y cuenten la parte que tiene más interés: la convivencia de ambos personajes mientras están juntos, mientras existen en el mismo plano; el caso de *Rayuela* es aún más dispar: ninguno de los dos queda anulado y la novela tiene un final abierto. En los cuentos mencionados los tres desenlaces son distintos, aunque tienen también puntos de unión: William Wilson muere y entonces el narrador —el otro—, queda para siempre borrado de la faz de la tierra, sólo nos deja el testimonio escrito por su propia mano. El Doctor Harry Jekyll se suicida (en realidad es Hyde quien culmina el acto y es su cadáver el que aparece a los ojos del mundo), matando simultáneamente a Edward Hyde. En *El perseguidor* la muerte de Johnny es menos violenta si se quiere, pero igual de importante, en realidad nada sabemos de Bruno después de que registra este hecho, ordenadamente, como corresponde a un hombre de su posición;

es decir, nada sabemos de él desde el momento en que su perseguido (ese perseguidor) sale de su plano existencial para entrar a otro, del que nada se sabe.

El verdadero final está en la muerte del doble, por la sencilla razón de que, a partir de ese momento, el narrador pasa a ser sólo un yo sin el otro y queda, por lo tanto, incompleto.

Obras consultadas

Libros

Cortázar, Julio. *El perseguidor*. Madrid: Alianza editorial, 1993.

———. *Rayuela*. Colombia: Editorial La oveja negra, 1984.

———. *Último Round*. México: Siglo veintiuno editores, 1998. 60.

Herráez, Miguel. *Julio Cortázar, el otro lado de las cosas*. Barcelona: Ronsel, 2004.

Ontañón de Lope, Paciencia. *En torno a Julio Cortázar*. México: UNAM, 1995.

Picon Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*. México: Universidad Veracruzana, 1981.

Poe, Edgar Allan. *Cuentos*. Tomo I. Trad. Julio Cortázar. México: Alianza editorial, 1994.

Stevenson, Robert L. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Barcelona: Bruguera, 1981.

Yurkiévich, Saúl. “Un encuentro del hombre con su reino”. En *Teoría del Túnel*, por Julio Cortázar. Madrid: Alfaguara, 1994. 21.

Fuentes electrónicas

Doppelgänger. “De Wikipedia, la enciclopedia libre”. Dirección electrónica: <http://es.wikipedia.org/wiki/Doppelgänger>. Consultado el 05/12/2005 01:58:23 p.m.