



UNA MIRADA A “LA TUPIDA COPA DE UN ÁRBOL,”  
DE JULIETA GARCÍA GONZÁLEZ: ENTRE EL  
VOYEURISMO, LA PAREIDOLIA Y EL EXHIBICIONISMO

JORGE LUIS HERRERA



–You can explain everything that’s going on over there? And is still going on.

–No, and neither can you. That’s a secret private world you’re looking into out there. People do a lot of things in private they couldn’t possibly explain in public.

John Michael Hayes

EN los cuentos de *Las malas costumbres* (2005) de Julieta García González (México, D.F., 1970) se aprecian varias constantes, como las miradas curiosas, invasivas, lascivas; los deseos desenfrenados; la disolución de identidades; la descomposición individual y social; el vínculo entre placer y dolor; y la escatología a flor de piel. Los cuentos están permeados por un espíritu irreverente, agrídulce, donde los personajes – encerrados en sí mismos – son asaltados por sus obsesiones, deseos y temores, lo que los incita a transitar caminos insospechados, sin retorno, y a sortear situaciones que los confrontan con sus instintos, angustias, prejuicios. Las temáticas y personajes son heterogéneos: un conferencista fascinado con su investigación sobre ciertas peculiaridades del sexo y las ventosidades humanas; un hombre atormentado por sus inseguridades y por la probable infidelidad de su esposa; un artista desesperado que ha perdido la inspiración; una mujer cuya estabilidad se verá fracturada luego de asistir por casualidad a un funeral; un millonario discapacitado sometido a un inquietante tratamiento por el novio de la joven terapeuta de la que está enamorado; y una voyeurista que dedica su tiempo a espiar a sus vecinos (esto ocurre en “La tupida copa de un árbol,” cuento al que dedicaremos este ensayo).

Antes que nada debe señalarse que es posible inscribir “La tupida copa de un árbol” en una especie de genealogía de obras narrativas en las que la mira-

da es el tema principal (en particular la mirada voyeur). Entre los antecedentes más notables, *relativamente* recientes y que nos proporcionaron elementos útiles para nuestro análisis se encuentran los cuentos “El hombre de la multitud” (1840) de Edgar Allan Poe, y “It had to be murder” (1942) de Cornell Woolrich; las novelas *Historia del ojo* (1928) de Georges Bataille, y *El hombre que mira* (1985) de Alberto Moravia; y la película *La ventana indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock (basada en el cuento de Woolrich antes mencionado).

Para aproximarnos a “La tupida copa de un árbol” empleamos fuentes variopintas, lo que nos permitió abordar teorías, temas, conceptos y fenómenos como la mirada, la pareidolia, el voyeurismo, el exhibicionismo y los “espacios vacíos.” Para esto fueron esenciales ideas y perspectivas expresadas por autores como Charles Baudelaire, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Wolfgang Iser, Mercedes Miguel Borrás, Analet Pons, Carl Sagan y Justo Serna. Es importante aclarar que intentamos examinar los rasgos cardinales de la mirada voyeur que distingue a la narradora del cuento de Julieta García González, para lo cual recurrimos a la “teoría” sobre el voyeurismo expuesta por el protagonista de *El hombre que mira* de Alberto Moravia; hicimos esto a pesar de que sabemos que en sentido estricto no puede considerarse una teoría literaria porque forma parte de un libro de ficción; sin embargo, resultó fundamental en nuestro análisis, pues explica con sorprendente precisión algunas particularidades del fenómeno señalado.

La historia de “La tupida copa de un árbol” describe, *grosso modo*, las acciones de una mujer innominada que goza espiando a unos vecinos: una pareja de ancianos. La voyeurista observa desde su vivienda, un estudio ubicado en un cuarto piso, agazapada detrás de las ramas de un árbol de líquidámbar que, supone, la protege de la mirada de la pareja. En poco tiempo los viejos ejercen una poderosa fascinación sobre la fisgona, quien se involucra emocionalmente con ellos, adopta sus hábitos e interpreta sus acciones. Entonces, la narradora dedica casi todo su tiempo al voyeurismo; de hecho, no se dice que realice otra actividad, excepto una ocasión en la que va a un supermercado, donde se topa con la anciana, la cual trata de pasar desapercibida mientras compra productos que no acostumbra consumir con su marido; este incidente despierta una “certeza terrible” (94) en la mirona, quien conjetura que la vieja traicionará a su esposo, lo que rompe con la rutina de los personajes; al final, luego de varios indicios, la voyeurista parece descubrir que sus vecinos tienen cierta inclinación hacia el exhibicionismo. Un aspecto medular en el cuento es que la protagonista no aspira a conocer objetivamente a los ancianos, sino que opta por la subjetividad: usa su imaginación para completar la información faltante, lo que la lleva a fundir la “realidad” y la

“ficción.” Esta peculiaridad se vincula con otro rasgo primordial de la narradora: gusta de observar los charcos en un patio contiguo, lo que estimula sus fantasías (imagina que van adquiriendo formas diversas, principalmente de países).

En el cuento aparecen seis personajes: la narradora, la anciana, el anciano, la sirvienta y dos hijas de la pareja; no obstante, el rol de los tres últimos es incidental. Una propiedad relevante de todos ellos es que sus nombres propios nunca son enunciados, lo cual es lógico, ya que por un lado sería extraño que la narradora se refiriera a sí misma de ese modo, y, por otro lado, no conoce en persona a los seres que interactúan en la casa vecina (alude a ellos mediante formas indeterminadas como “otros,” “anciano,” “señora”). La falta de nombres propios vuelve más impersonales a los personajes y enfatiza el acto de mirar, que, a final de cuentas, es más importante que lo mirado. La siguiente aseveración de Mercedes Miguel Borrás sobre *La ventana indiscreta* sirve para comprender esta propiedad de “La tupida copa de un árbol”: “Al mostrar a la vez al personaje que mira y al objeto mirado, no sólo inscribe en el universo narrativo el acto de mirar, sino que además lo narrativiza. Con lo que la mirada circula, de manera transitiva, del sujeto al objeto y el acto de mirar se convierte, en ese mismo momento, en acontecimiento narrativo” (16).

La narradora de “La tupida copa de un árbol” es homodiegética, habla en primera persona del singular y manifiesta una cultura general amplia; destacan sus conocimientos de botánica y ornitología (reconoce diversas plantas y aves); también alude, por ejemplo, a la película *Sissi emperatriz* (1956), de Ernst Marischka, al “perfil victoriano” (81) de un charco, al “pastel de riñones” (81) y a las siluetas de varios países. Asimismo, confiesa desde el segundo párrafo su gusto por el voyeurismo y lo considera “una ocupación seria” (82) que la hace sentir productiva. Identificamos a la protagonista con una voyeurista y no con una simple curiosa porque su actividad obedece a una compulsión, compulsión que incluso influye en su forma de percibir la “realidad”; además, porque el “curioso [a diferencia del voyeurista] no prevé el futuro, vive únicamente en el presente, en aquellos momentos en que se ve apagada su curiosidad” (Moravia 73). La narradora también se distingue por la desfachatez con que reitera su gozo por el voyeurismo:

¿Dije que los charcos están en un patio que mis vecinos no pueden ver? ¿Dije que tampoco pueden verme a mí? Pues así es. No pueden. Me cubre un árbol grandioso, largo, delgado. La copa del liquidámbar oculta esta ventana en el cuarto piso y me protege de la mirada recelosa de los otros. Desde aquí puedo verlos [. . .] Ellos, sin embargo, ni siquiera intuyen que detrás de su jardín hay un patio, una mancha de concreto fuera de su alcance y que está en una suerte de limbo; ni que arriba, después de todo eso, estoy yo. (82)

Sorprende que en la cita anterior se use de la palabra “recelosa,” ya que, según el diccionario de la Real Academia Española, “recelar” significa

“Temer, desconfiar y sospechar”; el que se emplee este término (aunado a otras frases que se señalarán después), parece indicar que la narradora es consciente de que los vecinos podrían saberse observados y que todos están inmersos en el juego de miradas que configura el universo narrativo del cuento. En ese sentido, algunos pasajes constituyen juegos de miradas, lo que abre la posibilidad de que la protagonista pretenda señalar que los personajes a veces miran sin ser vistos y, por ende, son observados sin saberlo; sirva de muestra este fragmento: “Merienda solo [el anciano]. La sirvienta se asoma desde la puerta de la cocina y lo mira sin ser vista. Yo le veo la espalda y un par de trenzas amplias, oscuras, que se agitan cuando se esconde de él. También la veo recoger aprisa la comida” (93).

Otro rasgo cardinal de la narradora es que el lector la conoce no tanto por lo poco que habla explícitamente de sí misma, sino por su forma de mirar y juzgar a los demás; por ello resulta relevante la interpretación del concepto “mirada” de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant que se presenta a continuación:

Las metamorfosis de la mirada no revelan solamente al que mira; revelan también [. . .] al que es mirado. Es curioso, en efecto, observar las reacciones del mirado frente a la mirada del otro y observarse uno mismo frente a miradas extrañas. La mirada aparece como el símbolo y el instrumento de una revelación. [. . .] es un reactivo y un revelador recíproco del que mira y del mirado. La mirada del otro es un espejo que refleja dos almas. (714)

Por su parte, la protagonista se vale de la mirada, de sus miradas furtivas, como instrumento para ejercer diferentes tipos de poder: de invadir la privacidad, de juzgar a otros, de fantasear, de *vivir* vidas ajenas, de incidir en la existencia de los seres observados, y de tomar posesión de las personas, las situaciones y los lugares; sobre esta última clase de poder, resalta el uso de letras cursivas en el adjetivo posesivo “su” en las siguientes frases: “Ellos sólo ven un jardín. *Su* jardín” (83), lo cual sugiere que la voyeurista se cree capaz de posesionarse de lo que observa. En torno a su desfachatez para invadir deliberadamente la intimidad de sus vecinos, en la ocasión en que ve desnuda a la anciana revela casi en son de burla: “Se sintió reconfortada, supongo, en su fantasía de soledad, y se desprendió de la bata” (85). En “La tupida copa de un árbol” la violación de la intimidad también es, en consonancia con el protagonista de la novela de Moravia, un elemento fundamental: “así como no se puede atribuir al voyeurismo la representación de acontecimientos públicos como [. . .] un baile o una sesión parlamentaria, sí es indiscutiblemente voyeurista la representación de un hecho tan íntimo como la relación sexual, pues la gente no se acuesta en público” (31-32).

Por otro lado, la protagonista no se conforma con fisgar, sino que también adopta las costumbres y los horarios de sus vecinos; de hecho, su

influencia le provoca gran satisfacción: “Si reviso mi vida antes de tener esta ventana y estos vecinos veo tan sólo desorden” (83). No obstante, su afán por conocerlos y apropiarse de ellos es tal que, por ejemplo, en un toque casi humorístico expresa su molestia ante la recepción de visitantes: “desajustan los horarios de la pareja y desbaratan mi día. Siempre que hay visitas pierdo un poco el equilibrio: me cuesta trabajo identificar las piezas del rompecabezas” (89). Esto último muestra la dependencia que la narradora va desarrollando hacia los individuos observados, lo cual podría interpretarse como el deseo de mejorar su vida gracias a los hábitos de los ancianos; quizá por eso se concentra en el comportamiento de los viejos y descubre su rutina dentro de casa (las costumbres hogareñas son, sin duda, expresiones profundas de intimidad), aspecto que también es esencial para un voyeur, quien “no espía tanto el objeto como su movimiento, es decir, su comportamiento. Además, debe tratarse de un comportamiento tan íntimo que nadie, excepto el voyeur, podría espiar sin ser consciente de cometer una indiscreción” (Moravia 31).

El impulso de la protagonista por mirar a sus vecinos es tan poderoso que inclusive es capaz de sacrificarse (adopta posturas incómodas, deja de disfrutar su café con frecuencia, etcétera). Así, evidencia una fuerte necesidad por desentrañar lo prohibido y por conocer lo desconocido (de los otros y de sí misma), lo cual, de acuerdo con el narrador de *El hombre que mira*, es otra propiedad básica del voyeurismo: “el voyeur no sólo espía lo prohibido, sino también lo desconocido; resumiendo, el voyeurismo necesita descubrir lo ignoto” (35). Asimismo, el que la narradora sea capaz de mortificarse con tal de espiar, se vincula con dos particularidades reveladas casi al final del cuento: “Salí unos momentos. Esta vida ascética está acabando conmigo. La calle me resulta incómoda y el trato con las personas me parece inútil, aburrido” (92). De este pasaje se desprende, por un lado, el desinterés por sociabilizar (es como si sólo quisiera vivir a través de los *otros*); por otro lado, extraña que diga que lleva una “vida ascética,” ya que según el diccionario de la Real Academia Española “asceta” es la “Persona que, en busca de la perfección espiritual, vive en la renuncia de lo mundano y en la disciplina de las exigencias del cuerpo” y “Persona que vive voluntariamente de forma austera.” Esto sugiere que la protagonista tal vez considera que tanto la contemplación de sus vecinos y de la naturaleza, como la austeridad y una dosis de castigo corporal son una vía para perfeccionar su espíritu.

La protagonista patentiza otras dos aficiones primordiales, dos entretenimientos imaginativos que están íntimamente vinculados: mirar charcos y asignarles formas y significados reconocibles; y espiar a sus vecinos y tratar de reconstruir sus historias de vida, personalidades, sentimientos, pensamien-

tos, motivaciones, etcétera. Ambas son expresiones de la fantasía que se filtran en la percepción de la “realidad” de la narradora.

El primer entretenimiento imaginativo es una compulsión que en general orilla a los individuos a *descubrir* formas conocidas en las nubes, muros y en cualquier superficie. Esta conducta que podemos identificar como una especie de fenómeno psicológico interpretativo recibe el nombre de “pareidolia”; Carl Sagan explica que, por ejemplo, “la eficiencia del mecanismo de reconocimiento de formas en nuestro cerebro para aislar una cara entre un montón de detalles es tal que a veces vemos caras donde no las hay. Reunimos fragmentos inconexos de luz y oscuridad e, inconscientemente, intentamos ver una cara” (64). Según Sagan, este fenómeno es una especie de técnica natural de supervivencia, lo cual empata con el comportamiento de la protagonista de “La tupida copa de un árbol,” pues pareciera que utiliza la pareidolia para evadir su propia realidad y procurarse otra a su gusto; este fenómeno es tan relevante para ella que el cuento inicia con las descripciones de los denominados “países-charco” (91) (se insiste en ellos casi hasta el final), aspecto que sirve de guía al lector, ya que es un modo de indicarle tanto la manera en que la narradora percibe la “realidad” e interactúa con su medio, como su afición por entregarse a ciertos juegos imaginativos en los que entreteje elementos “reales” y “ficticios.” Un ejemplo de la pareidolia de la protagonista es este:

Llovió por la mañana [. . .] aparecieron dos formidables charcos. Uno tiene la silueta del Reino Unido, el otro podría ser España. Su distribución hace que piense en un mapa: España vuela sobre Escocia. [. . .] Ahora Inglaterra es una mujer tímida con falda amplia. Inclina la cabeza: su cuello es frágil, endeble, no podrá detenerla en breve. Y España parece un corazón. (81)

Sobre el segundo entretenimiento imaginativo debemos destacar que la narradora confiesa que en un instante pensó en conseguir binoculares o un telescopio para profundizar en sus observaciones, pero que optó por completar la “realidad” con su imaginación: “Preferí, sin embargo, adivinar la realidad que llega a mí desde el verdor del líquidámbar” (87). Con el objetivo de ilustrar esta actitud, citaremos un fragmento del poema en prosa “Las ventanas” de Charles Baudelaire, donde el yo poético manifiesta una postura similar:

El que desde afuera mira por una ventana abierta nunca ve tantas cosas como el que mira una ventana cerrada. [. . .] Lo que se puede ver al sol, siempre es menos interesante que lo que pasa detrás de un vidrio. En aquel agujero negro o luminoso vive la vida, sueña la vida, alienta la vida. [. . .] veo a una mujer, madura y arrugada ya [. . .] Con su rostro, con su vestido, con su gesto, con casi nada, he reconstruido la historia de aquella mujer, o mejor, su leyenda, y a veces me la cuento a mí mismo llorando. [. . .] Y me acuesto, orgulloso de haber vivido y padecido en seres distintos de mí. [. . .] ¿Qué importa lo que pueda ser la realidad colocada fuera de mí si me ayudó a vivir, a sentir qué soy y lo que soy? (25)

Así, la narradora de “La tupida copa de un árbol” produce incertidumbre y crea suspenso organizando caprichosamente fragmentos de una “realidad” que no le interesa comprender verdaderamente. Además, esta actitud ante lo observado le brinda gran parte de la efectividad al cuento, pues viabiliza la aparición del principal “espacio vacío” del mismo. Aquí vale la pena hacer un breve paréntesis para explicar que, según Wolfgang Iser, a grandes rasgos los “espacios vacíos” promueven el involucramiento activo del lector para que rellene los huecos dejados por el narrador con la información que juzgue adecuada, en función de su propia percepción, emotividad, creatividad, experiencia y referentes culturales; de esta forma, el lector intenta otorgar certidumbres a las incertidumbres, pero dentro del contexto del discurso. Ahora bien, la operación que debe realizar el lector para brindarle un significado pertinente al cuento es *similar* a la de la narradora, ya que debe reconstruir la historia de los personajes sólo desde su subjetividad. Entonces, el proceso de reconstrucción de la “realidad” tanto del lector como de la narradora posee una gran dosis de especulación, pues la “verdad” es evocada y, en gran medida, imaginada. Para ahondar en este fenómeno resulta útil la opinión de Justo Serna y Anaclet Pons, quienes creen que el proceso de investigación es:

azaroso, entre otras cosas porque carecemos de una guía externa que nos permita resolver únicamente la incógnita, porque ignoramos los límites, los contornos precisos de ese todo. Pero no sólo eso. Las piezas – esas piezas también metafóricas – en las que estaría fracturado el conjunto no encajan necesaria y perfectamente, no son partes solidarias y congruentes que debamos poner de único modo [...] en el ejercicio del saber humano operamos tentativa y provisionalmente, optando por aquella que pensamos mejor dentro de las posibles. (14)

Esta actitud de la narradora provoca que las descripciones estén cargadas con una buena dosis de ambigüedad; sirva de muestra la siguiente representación de los vecinos: “dos personajes mayores. Diría que son ancianos, pero algo en su actitud los aleja de la ancianidad. Son ágiles moviéndose y tienen unos horarios impecables; aunque el pelo cano, la figura ligeramente encorvada y una sirvienta de tiempo completo podrían señalar lo contrario” (83). Como salta a la vista, este fragmento – y en general todo el cuento – contiene múltiples conjunciones adversativas que acentúan la indeterminación por medio de oposiciones y contradicciones; asimismo, en el texto es recurrente el uso de palabras y expresiones que denotan duda: “podrían,” “creo,” “quizá,” “tal vez,” etcétera.

La representación de los ancianos y de su relación marital posee un carácter dinámico, inestable, que pareciera que actúa de forma similar a los cambios sufridos por los charcos. La única constante alrededor de la relación entre los vecinos es la presencia de una sutil tensión. Respecto a la clase de relación

de pareja, la narradora parte de la idea de que los viejos han estado juntos largo tiempo e intenta explicar de distintos modos la tensión, lo que a la postre le sirve para justificar tanto la probable traición como el final. Así, la protagonista supone que “ella es mucho más joven que él” (84), que tiene una mejor condición de salud y que es más libre, lo que ocasiona que viva esclavizada y que a veces sienta el deseo de “empujar a su marido y verlo caer al piso, con la cabeza atrapada entre los barandales de la andadera” (84). Según la narradora, esto se incrementa cuando le parece que él la maltrata: “No un golpe ni un jarrón aventado, más bien el ceño severo y la mirada reprobatoria” (87), por lo que piensa que la mujer tiene el derecho de tratar de evadirlo, pues es “la única salida digna para una mujer de su edad” (87). No obstante, más adelante la protagonista luce más empática con el anciano: “Bien mirado, ese coraje que él siente tiene cierta lógica. Ella está completa, no necesita de nada para moverse de un lado a otro. No necesita libros para entretenerse ni el teléfono para comunicarse. Va y viene a su antojo y, por si fuera poco, lo ayuda” (91). Esta ambigüedad de los personajes y de las acciones empata con una de las cualidades de la mirada mencionadas por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: “es como el mar, cambiante y reverberante” (714).

En torno a las descripciones de los vecinos, resalta que las de la anciana sean más recurrentes, detalladas y cálidas que las del anciano; sorprende, por ejemplo, el anhelo por descubrir la intimidad de la mujer (emociones, deseos, intenciones, gustos) . . . llega al extremo de hablar sobre “los pequeños gestos de ella, un código secreto que aprendí a leer” (87). De igual forma, asombra la manera en que retrata el cuerpo desnudo de la vecina:

Entreabrí los ojos y vi [. . .] unos pechos todavía rotundos, unas caderas abultadas, unos brazos macizos. Mi vecina tiene carne abundante en el vientre y en el trasero. Pude ver su pubis cano y la palidez de su piel, una piel poco expuesta a los maltratos, cuidada y mimada. [. . .] A la distancia sólo percibí las formas y su color, el tono cremoso de sus muslos y el rosa disuelto de sus pezones. (85-86)

Además, la narradora realiza diversos comentarios sobre la vieja que permiten especular que le produce un encanto especial; una muestra: “Acepto que me seduce su andar y sí, negarlo sería absurdo, me parece una figura atractiva a pesar de su edad” (90). La atracción erótica que la anciana despierta en la fisgona también luce como una estrategia narrativa útil para nutrir la duda sobre la “traición” de la señora, ya que quizá sería menos verosímil si se tratara de una mujer acabada.

Después del episodio en el supermercado, “Él parecía más furioso que nunca. O triste. Y ella estaba alegre” (91). Esa misma noche hubo tanto viento que la veyeurista se vio imposibilitada para *comprender* lo que ocurría en

casa de sus vecinos; además, las nubes, la lluvia y la humedad le impidieron observar. Y después de la “traición” la protagonista supone que “Ellos estarán ahí, en su casa, en la constante repetición de sus rutinas y de sus gestos habituales” (91); sin embargo, la situación ha cambiado: por un lado no vuelve a ver a la anciana, y, por otro lado, el viejo modifica su comportamiento: se mueve con mayor soltura y está muy atento a lo que acontece afuera. El cuento concluye cuando la protagonista cree que su vecino busca su mirada entre las hojas del liquidámbar. Así, el final queda abierto, lo que incita al lector a preguntarse ¿qué pasó? ¿El viejo se deshizo de su mujer al descubrir una traición? O ¿todo fue una invención de la narradora? Por otro lado, tanto el final como el epígrafe incluido en este ensayo – que forma parte de una conversación entre el protagonista de *La ventana indiscreta*, L. B. Jeffries (James Stewart), y el teniente Tom Doyle (Wendell Corey) – subrayan la dificultad de comprender la vida privada de una persona al tratar de hacerla pública o de interpretarla desde afuera, descontextualizada.

Sobre el exhibicionismo en “La tupida copa de un árbol,” la narradora le hace varios guiños al lector para sugerir que los ancianos se saben observados y que incluso podrían hallar gusto en ello. Por ejemplo, cuando la vecina es vista desnuda, al terminar de acicalarse, se dice: “Miró por última vez el cielo, la copa de los árboles, la posibilidad de un vecino impertinente” (86). De esta aseveración sobresalen dos aspectos: primero, la referencia a que “miró por última vez el cielo,” pues podría indicar que la mujer no volvió a ver el cielo porque fue víctima de una fatalidad; segundo, el planteamiento de que mira por la ventana ante “la posibilidad de un vecino impertinente,” en otras palabras, ante un/a vecino/a voyeurista. Más adelante se declara: “[la anciana] miraba hacia arriba, hacia la tupida copa del árbol o hacia los pájaros que acababan de abandonar su jardín” (87). Luego, cuando la protagonista supone la desaparición de la vecina, apunta: “[él tal vez estaba] buscando algo a través de las ramas del árbol” (91). En ese mismo orden de ideas, la narradora expresa una suerte de premonición en torno al final: “Temo que perciban el movimiento tras las ramas, que se me caiga la taza (y derrame líquido sobre mis pies)” (88), ya que el cierre se cuenta así: “De pronto me invade una certeza terrible y me muevo hacia atrás con desconcierto: líquido caliente cae sobre mis zapatos. Entonces él gira la cabeza hacia arriba, hacia la copa tupida del liquidámbar y, por entre sus hojas, busca mi mirada” (94). El probable exhibicionismo de los ancianos empata con una de las ideas centrales sobre el voyeurismo presentes en *El hombre que mira*: “a cada voyeur corresponde un exhibicionista, y todo exhibicionista tiene su voyeur” (47). De este modo se subraya tanto la sutil línea que separa al voyeurista y al exhibicionista, como el constante inter-

cambio de roles: “no soy yo quien quiere mirar [. . .] es ella que quisiera espiarme mientras yo miro” (Moravia 46).

Queremos destacar que la mayor parte de los sucesos referidos en el cuento se desarrollan en casa de los ancianos; no obstante, la posición de la voyeurista impide el libre acceso; por ello las ventanas son una especie de frontera que divide a la espectadora del “espectáculo,” y su función es paradójica: permiten entrar a un mundo privado, pero al mismo tiempo bloquean la mirada y ofrecen una visión parcial, lo que nubla la percepción.<sup>1</sup> Otro elemento ligado a lo espacial que parece simbólico es la planta que crece en el patio contiguo: “una higuera inmensa” (82), pues luego de la caída de Adán y Eva, cuando hacen conciencia de su desnudez, tapan sus genitales con hojas de dicha planta. En el contexto del cuento esto resulta curioso, ya que los ancianos no se cubren ni se protegen de la mirada de la narradora, a pesar de la higuera que se interpone entre ellos. Resta decir que no se especifica el tiempo en que se llevan a cabo las acciones, lo que quizá sea una forma de señalar que el voyeurismo, la pareidolia y el exhibicionismo son, en mayor o menor medida, inherentes al ser humano. En ese sentido, una de las propuestas implícitas de “La tupida copa de un árbol” parece ser similar a la expresada por Stella, el personaje representado por Thelma Ritter en *La ventana indiscreta*: “We’ve become a race of peeping Toms. What people ought to do is get outside their house and look in for a change.”

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

#### OBRAS CITADAS

- Bataille, Georges. *Historia del ojo*. Trad. Margo Glantz. 3ª ed. México: Fontamara, 2011.
- Baudelaire, Charles. “Las ventanas.” *Vuelta a la casa en 75 poemas*. Ed. César Arístides. México: Planeta, 2001. 25.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 2ª ed. Barcelona: Herder, 2009.
- García González, Julieta. *El pie que no quería bañarse*. Ilus. de Luis San Vicente. 2ª reimp. México: Ediciones SM, 2013.
- . *Las malas costumbres*. 1ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *Pasajero con destino*. México: Cal y Arena, 2013.
- Hitchcock, Alfred (dir.). *La ventana indiscreta*. Estados Unidos de Norteamérica: Universal Studios, 1954, color, 114 min. Guión de John Michael Hayes, basado en el cuento de Cornell Woolrich. Película.

<sup>1</sup> Las descripciones de los fragmentos del interior de la vivienda de los viejos evocan ciertas obras del pintor estadounidense Edward Hoopper, tales como *Night Windows*, *Room in New York* y *Nighthawks*.

- Iser, Wolfgang. “El proceso de lectura: enfoque metodológico.” *Estética de la recepción*. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco libros, 1987. 138-48.
- . “La estructura apelativa de los textos.” *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1989. 133-48.
- Miguel Borrás, Mercedes. *La representación de la mirada. La ventana indiscreta (Alfred Hitchcock, 1954)*. Valencia: Ediciones de la mirada, 1997.
- Moravia, Alberto. *El hombre que mira*. Trad. Silvia Querini. Barcelona: Plaza & Janés, 1987.
- Poe, Edgar Allan. “El hombre de la multitud.” *Cuentos, I*. Trad. Julio Cortázar. 13ª ed. España: Alianza Editorial, 2007. 251-61.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed. Web. 8 marzo 2014.
- Sagan, Carl. *El mundo y sus demonios. La ciencia como una luz en la oscuridad*. Trad. Dolors Udina. 5ª ed. Madrid: Planeta, 2005.
- Sanabria, Carolina. “El voyeur en la literatura del siglo xx.” *Revista de Filología, Lingüística y Literatura* 33.1 (2007): 45-60. Web. 7 febrero 2014.
- Serna, Justo y Anacleto Pons. *Cómo se escribe la microhistoria*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Woolrich, Cornell. “It Had to Be Murder.” *Miette’s Bedtime Story Podcast*. Web. 8 febrero 2014.