

LOS PELIGROS DE LEER UN CUENTO DE CORTAZAR

Francisca Pérez Carreño

Este artículo es un análisis de los mecanismos de cooperación textual que funcionan en el cuento de Julio Cortázar, **Continuidad de los parques**. Ofrece por lo menos la posibilidad de disfrutar de la lectura del cuento que promete comentar.

CONTINUIDAD DE LOS PARQUES

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara, una y otra vez, el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi enseguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que le rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero

él rechazaba las caricias, no habían venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta las caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora, cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciase una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió, a su vez, parapetándose en los árboles y setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos, le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

Parece demasiado evidente que en este cuento de Cortázar hay un juego literario entre autor y lector susceptible de un análisis semiótico-textual. Pero la evidencia de ello es posterior, porque el texto funciona sobre todo como literatura. Es decir, el efecto se consigue a través de mecanismos específicamente literarios, aunque no sólo de carácter formal.

El cuento publicado por primera vez en 1956 e incluido en el volumen **El final del juego**, pertenece a una clase de experimento literario, que treinta años después, no extraña a casi nadie. Los temas de confusión entre el arte y la vida, el entrecruce de mundos diversos o la irrupción de fantasmas en la realidad han sido tratados, desde entonces y aún antes, con asiduidad ¹.

¹ Ver O. Hahn, **Julio Cortázar en los mundos comunicantes**, en **Julio Cortázar**. Pedro Lastra, ed., Madrid, Taurus, 1981, que aporta un buen número de citas literarias sobre el tema. Coincido con su contenido y sólo haré una apreciación de matiz. Según Hahn, el cuento es un ejemplo de **comunicación** entre dos mundos de status ontológico diferente. Aquí se pretende insistir en la unidad del mun-

Sin embargo, merece la pena descubrir el mecanismo técnico, la sutileza del artificio, que logran en poco más de una página, el asombro del lector, el gozo de la experiencia estética más asequible. En el cuento, el engaño no se produce a través de guiños intelectuales o evidentes juegos de lenguaje, sino en el seno de un discurso narrativo sencillo. Cortázar es, en este cuento, pero también en otros, en la lengua inventada en **Rayuela** —el gliglico—, etc., el maestro de la seducción por el lenguaje, de la burla y el juego de la comunicación a través de la literatura.

El elemento fundamental de una buena comunicación literaria es, sin duda, la cooperación del autor y el lector a través del texto. La colaboración del lector, inconsciente y voluntaria sólo hasta cierto punto, es condición **sine qua non** para un experimento perfecto. Los códigos de la cooperación textual forman un denso entramado del que es imposible desasirse, que el autor extiende sobre el lector, de modo que éste es guiado imperceptiblemente al mundo de la ficción.

De este modo es conducido el personaje de nuestro cuento. **Continuidad de los parques** es, entre otras cosas, pero, sobre todo, una metáfora de la experiencia de la lectura.

Recuerden la fábula del cuento *En una finca, tras unos ventanales frente a un bosque, un hombre lee una novela. Los personajes de ésta, un hombre y una mujer amantes, deciden matar al marido de ella. El amante se dispone a hacerlo, va a apuñalar al que resulta ser el lector de la novela.* Así reconstruye la fábula un lector modelo, ingenuo y colaborador, nosotros.

Un discurso corto crea una serie de imágenes pertenecientes, aparentemente, a tres mundos distintos que se entremezclan. El mundo 3, el único que es propiamente un **mundo**, el del cuento, es el resultado de la extraña conjunción de dos **submundos**: los mundos 1 y 2. El primero está amueblado por un bosque, una finca, un estudio, un sillón de terciopelo verde y alto respaldo, etc. Un personaje, que llega a la finca, se *arrellana* en el sillón..., se define en función de ellos, de sus acciones con ellos y de una novela. Esta novela constituye el mundo 2, formado por tres individuos: un hombre, una mujer y un tercer hombre que entorpece el amor entre los dos primeros y que será víctima de un asesinato pasional. Así pues, estos personajes se interdefinen. Este mundo 2 está a su vez amueblado con una cabaña, un bosque, un puñal, etc.

do del cuento y en la verosimilitud de un mundo con tales características. De eso depende el éxito del cuento como espacio de acción fantástica y de su **desenlace in absentia**.

Lo que hemos llamado mundos 1 y 2, son dos imágenes creadas en la yuxtaposición de oraciones cortas, que agudizan el sentido de la simultaneidad. Están descritas en una atmósfera tranquila la primera, tensa la segunda, bañadas de la misma luz de atardecer, el momento más sosegado pero más misterioso del día.

¿Cómo es posible que se consiga la ilusión que recogíamos en la fábula, puesto que es ilógico que un individuo esté en dos lugares a la vez, y en dos niveles de realidad distintos? Sencillamente porque los mundos 1 y 2 no son propiamente tales, sino cuadros creados a la manera impresionista, de breves trazos: un hombre leyendo, una pareja dialogante. El segundo de ellos está incluido en el primero y reproduce el código del melodrama, forzando el lenguaje en el sentido novelesco más típico. Es decir, se destaca el diferente nivel de realidad de ambos cuadros, afirmando el carácter melodramático del segundo. El discurso de la narración cotidiana sirve de marco al segundo discurso, el novelesco.

Se reproducen rasgos característicos de este código, el melodrama. Un argumento fácil, dos amantes preparan el asesinato del que se entromete en su relación, se recrea en un ambiente típico, la cabaña del bosque, entre detalles a la vez amorosos y viscerales: *Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos...*, y frases magistrales dentro de este tipo: *El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada*. Comentemos este ejemplo. En él se personifica lo abstracto, *la libertad*, en contraste con un objeto concreto, *el puñal*, a través del pecho del hombre, símbolo de las nobles pasiones. Es difícil adivinar la posición del puñal, pero la efectividad es mucho mayor que si se calentara en un bolsillo o contra el muslo. El lector, que no pretende descubrir lo inverosímil, ni darse cuenta de lo ridículo, descifra el mensaje según el código del melodrama.

El momento culmen de la confusión de mundos —las últimas líneas del cuento—, es posible por la colaboración del lector, que se ve obligado a ello. Por un lado, hay ciertos elementos que coinciden en los dos: una casa, un bosque, una habitación, un ventanal, el atardecer, *el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela*. El lector, guiándose por las coincidencias, puede hacer coincidir los dos mundos, y de hecho lo hace.

En segundo lugar, es necesario hacer uso del instrumento más común y efectivo de cooperación textual, la presuposición. En ningún lugar hay una identificación explícita de los dos lectores, de los mundos 1 y 2, ni de los sillones, los bosques o las atmósferas. El lector presupone la identificación, que si fuera ex-

plícita no resultaría efectiva, por dos razones fundamentales. La primera es que se arruinaría el elemento sorpresa; el lector se detendría en las explicaciones, de todo punto inverosímiles del autor, y se rompería el encanto. La segunda razón se refiere al carácter de las operaciones del lector. Lo verdaderamente importante es que son las imágenes y no los mundos, los individuos o las cosas los que se superponen. El lector no trabaja, como hemos dicho más arriba, recreando dos mundos diferentes, sino que el texto es portador de imágenes que el individuo actualiza. El texto es una secuencia temporal recorrida línea a línea por el lector, que deja atrás, hace inferencias hacia delante o reúne ante sí el material pasado en una imagen presente. Olvidamos a nuestro personaje-lector para centrarnos en sus-nuestros héroes, y finalmente los reunimos en la última imagen, que no por su extrañeza tiene una viveza menor.

Los mundos siguen siendo rigurosamente incompatibles, y hay datos en el texto que así lo señalan. Por ejemplo, la diferencia de estilo que antes señalábamos y el hecho, al cual se refiere el título, de que uno de los bosques es de robles y el otro de álamos.

Incluso es posible que no se trate del mismo hombre que lee, en cuyo caso habría que cambiar el final de la fábula o considerarla abierta. Sin embargo, esta solución no es satisfactoria, puesto que no da cuenta de un hecho: el lector cree que se trata del mismo personaje. El mundo del cuento es uno en el cual el protagonista acaba siendo personaje de la novela que lee.

Sirva lo anterior como análisis de una lectura lineal del cuento. Ahora bien, el interés de **Continuidad de los parques** reside en que la fábula es una metáfora del proceso real de lectura. No se trata de una novela de intriga o terror, ni de ciencia-ficción, donde los juegos entre mundos son mucho más frecuentes, sino de la aventura de un lector imbuido en la lectura de una novela bastante mediocre.

El primer cuadro representa al personaje-lector en actitud placentera. El aislamiento físico, *tranquilidad del estudio, de espaldas a la puerta*, es previo al psicológico. Igualmente la comodidad física, *arrellanado en su sillón favorito, dejó que su mano acariciara una y otra vez el terciopelo*, precede al bienestar que provoca la novela. La caída en el mundo de la ficción está señalada al final del primer cuadro, *la ilusión novelesca lo ganó casi enseguida*, más o menos como le sucede al lector de esa frase. Unas líneas dan cuenta del tránsito del lector real y del personaje-lector.

El lector empírico desaparece para dar paso a las imágenes de la novela, que él sustenta como lector ideal, como sujeto que actualiza el texto y hace posible la narración. El personaje-lector desaparece cuando los amantes de su novela actúan, pero es a la vez su condición de posibilidad. La novela es accesible sólo a través del sujeto, no pasivo, sino espontáneo, que organiza el material literario como el autor ha previsto que se haga y siempre que se den las condiciones de competencia ideales. Los materiales son como hemos visto, no sólo las palabras y los giros lingüísticos, sino también las imágenes que se transmiten a través de ellos. El sujeto asocia personajes, sigue pistas, aventura hipótesis: *Su memoria retenía sin esfuerzo los hombres y las imágenes de los protagonistas.*

Continuidad de los parques habla de nosotros mismos leyendo y de un hombre que lee. Pero existe una diferencia; nosotros somos espectadores, estamos fuera del suceso narrado, porque el texto no nos apela directamente, como ocurre en otros casos. Somos lectores ante un cuento, una ficción que sostenemos, y construimos un mundo del que no somos personajes. Afortunadamente en el nuestro leer a Cortázar es algo menos peligroso.