



Káñina

ISSN: 0378-0473

ISSN: 2215-2636

Universidad de Costa Rica

Pilar, María del; Rocamora, Miranda; Guarín, Jorge Orlando Gallor
Continuidad de los parques: elementos fantásticos y fusión de mundos posibles
Káñina, vol. 45, núm. 3, 2021, Septiembre-Diciembre, pp. 187-202
Universidad de Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v45i3.49588>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44270305009>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

LUZEM 

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



CONTINUIDAD DE LOS PARQUES: ELEMENTOS FANTÁSTICOS Y FUSIÓN DE MUNDOS POSIBLES

Continuidad de los parques: *Fantastic elements
and fusion of possible worlds*

María del Pilar Miranda Rocamora*

Jorge Orlando Gallor Guarín**

RESUMEN

El presente trabajo analiza un clásico de la narrativa breve latinoamericana y sugiere una de las posibles lecturas que el texto ofrece. Dicha lectura tendrá como fundamento dos vías muy definidas y complementarias. La primera es el análisis que permite hacer la teoría de los Mundos Posibles y la segunda tiene en cuenta uno de los valores que más apreciaba Julio Cortázar en el lector, nuestra fantasía, delimitada en este caso por el cuento, que permite a las personas participar como lectores-cómplices.

Palabras clave: Julio Cortázar, *Continuidad de los parques*, modelos de mundo, lector-cómplice, fantasía.

ABSTRACT

The present work analyzes a classic story of the Latin American brief narrative and suggests one of the possible readings offered by the text. This reading will be based on two defined and complementary approaches. The first one is the analysis that the theory of the Possible Worlds allows us to make, and the second one considers one of the values that Julio Cortázar most appreciated in his reader, our fantasy, delimited in this case by the short story, which lets us take part in it as readers-accomplices.

Key Words: Julio Cortázar, *Continuidad de los parques*, world models, reader-accomplice, fantasy.

*El cuento,
como género literario,
es un poco la casa,
la habitación de lo fantástico.*
Julio Cortázar

* Universidad de Picardie Jules Verne. Amiens, Francia. Lectora de español en la UFR de langues et cultures étrangères. Correo electrónico: mirandarocamorammr@gmail.com

** Universidad de Alicante. Alicante, España. Colaborador Honorífico del Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura. Correo electrónico: jgallor555@hotmail.es
ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-4866-9603>

DOI: [10.15517/RK.V45I3.49588](https://doi.org/10.15517/RK.V45I3.49588)

Recepción: 1/6/2020 Aceptación: 19/8/2021

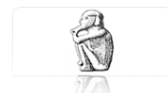


1. Introducción

Uno de los propósitos esenciales para Julio Cortázar, al construir sus trabajos, era despertar, por medio de sus textos narrativos –el cuento fantástico primordialmente–, una participación del receptor convencional, a quien invitaba tanto a sumergirse en lo ficticio como a sentirse coautor de la obra. La intención en el presente análisis es participar de esa doble invitación, sugiriendo una de las posibles lecturas que ofrece *Continuidad de los parques*,¹ un clásico de la narrativa breve latinoamericana. Dicha lectura tendrá, a manera de guías por medio de las cuales avanzará, dos líneas muy definidas y complementarias: el análisis que permite hacer la teoría de los mundos posibles² y nuestra fantasía delimitada, en este caso, por el cuento que acota los confines hasta los que es posible extender la imaginación. Para cumplir con el mencionado plan se procederá, en primer lugar, a recordar cómo concebía el escritor argentino los conceptos de “lector” y “fantasía” –términos clave para entender de manera más profunda el cuento–; en segundo lugar, se leerá el relato, numerando y marcando con tres vírgulas (///) cada uno de los bloques que se han diferenciado en él, y que servirán de referente para realizar el análisis posterior. En tercer y último lugar, se explicará una de las lecturas que sugiere el texto, centrándose en los mundos posibles y en las estructuras de conjunto referencial, las cuales se encuentran tanto en el relato como en la *dispositio* del cuento.

¹ Publicado por primera vez en *Final del juego* (1956) de la editorial Literatura Hispanoamericana.

² Teoría sobre la tipología de mundos, que es cuádruple para Javier Rodríguez Pequeño (1990, 2008) y triple para Tomás Albaladejo (1998). Asimismo, serán útiles en este apartado los trabajos de Carlos Fortea (2004), *La perenne continuidad de los parques. Un acercamiento al maestro Julio Cortázar, en memoria suya*; Carmen de Mora Valcárcel (1982), *Teoría y prácticas del cuento en los relatos de Cortázar*; Alicia H. Puleo (1990) *Cómo leer a Cortázar*; Alberto Paredes (1988), *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*; László Scholz (1977), *El arte poética de Julio Cortázar*; y José M. Pozuelo Yvancos (1990), *Julio Cortázar y el acto de leer ficciones*. También queremos agradecer los comentarios y trabajos desarrollados en la clase de Crítica y Hermenéuticas literarias, tanto del profesor Francisco Chico Rico como de los compañeros de clase.



2. Lector y fantasía

Julio Cortázar fue un escritor profundamente preocupado por el papel del receptor en sus textos literarios. El objeto de este estudio es una muestra de ello y, además, una “petición de principios y actitudes al lector real” (Paredes, 1988, p. 55);³ lector real que era un modelo, entre los diferentes que concebía el autor argentino. László Scholz define así los diferentes tipos de lectores:⁴

*Lector-hembra*⁵ (encarna la pasividad, lee para escapar al pasado o al futuro, está enamorado de la retórica, del estilo literario tradicional, y es “incapaz de la verdadera batalla amorosa con una obra que sea como el ángel para Jacob”), *lector-alondra* (semejante al primero; “se mira, se solaza, se reconoce” en el espejo que era para él “el estilo de antes”), *lector-diagonal* (está por aparecer y será semejante a la ciencia de idéntico nombre) y finalmente, *lector-cómplice* (el más importante: es el único que puede cumplir los deseos artísticos del autor que apuntan a formar un co-autor, un cómplice a través de y en la literatura) (1977, pp. 55-56, énfasis agregado).

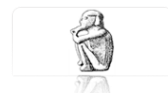
De los cuatro tipos de receptores, es de especial atención para el presente trabajo el último: el lector-cómplice, pues es el modelo de lector en el que está pensando Cortázar al construir el cuento aquí estudiado. Según Scholz (1977, p. 56), el escritor argentino creía posible conseguir ese tipo de lector de diferentes maneras.⁶ Para este análisis se toma solamente aquella manera donde el autor deja, intencionalmente, una o varias puertas en su obra para que el lector pueda introducirse como coautor. Esta ruta es utilizada por el *artifex* en el proceso de construcción de *Continuidad de los parques*, y le es sugerida al lector desde el mismo título del cuento. A partir de esas aperturas o puertas, el “camarada de camino” tiene un nuevo punto de partida en la lectura desde la que, haciendo uso de su fantasía, puede convertirse en coautor.

³ Nos recuerda Alberto Paredes que el cuento fue escrito en la época en que Cortázar “extremaba su alegato contra la lectura pasiva” (1988, p. 55).

⁴ Tipos de lectores y sistema de lecturas desarrollado principalmente en *Rayuela* (1963), donde Cortázar ofrece dos modos de lectura, dos recorridos diferentes para el lector. Para este estudio se ha empleado la edición de RBA (2005).

⁵ Como puede observarse –y tal y como la crítica ha señalado, especialmente, en estudios producidos durante la última década– existe una marcada misoginia en los términos empleados por Scholz para el análisis de los tipos de lectores en las obras de Cortázar. La identificación binaria activo-macho, pasivo-hembra deja constancia del marcado sesgo de género presente en la primera crítica cortazariana. Aunque conscientes de este hecho, hemos considerado pertinente emplear esta clasificación, pues consideramos que es la que más profundiza en este aspecto. No obstante, es conveniente dejar constancia del sexismo inherente a ella.

⁶ Formas explicadas por László Scholz (1977, p. 56).



Como se ha señalado, el receptor en su rol de coautor necesita hacer uso de su fantasía. Este es otro concepto importante para comprender la obra de Julio Cortázar. En un breve ensayo, escrito hacia el final de su vida, el escritor dice lo siguiente sobre el sentimiento de lo fantástico:

En vez de buscar una definición preceptiva de lo que es lo fantástico, en la literatura o fuera de ella, yo pienso que es mejor que cada uno de ustedes, como lo hago yo mismo, consulte su propio mundo interior, sus propias vivencias, y se plantee personalmente el problema de esas situaciones, de esas irrupciones, de esas llamadas coincidencias en que de golpe nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad tiene la impresión de que las leyes, a que obedecemos habitualmente, no se cumplen del todo o se están cumpliendo de manera parcial, o están dando su lugar a una excepción (Cortázar, 1982, p. 2).

Para el escritor la fantasía es, principalmente, un sentimiento presente en toda persona, que reside en su psique y que debe ser aceptado con humildad y espontaneidad. Pues permite introducir, en cualquier momento y en cualquier lugar, nuevos elementos a las situaciones y experiencias diarias del ser humano, que no pueden explicarse con la lógica o la inteligencia, sino gracias a la inversión o polarización de valores. Para Cortázar, esa noción de lo fantástico no se da solamente en la vida, sino también en la literatura. Carmen de Mora (1982, p 60 y ss.) menciona que la ambigüedad es tanto la llave que permite al lector comprender y hacer realidad lo fantástico, como el elemento punto de encuentro donde autor y lector coinciden, íntimamente implicados. De esa implicación en lo ambiguo, característica fundamental del lector-coautor, *Continuidad de los parques* es un buen ejemplo, pues es posible observar cómo el personaje lector del cuento sufre un proceso que lo lleva por distintos estados de lectura (Pozuelo Yvancos, 1990, pp. 518-525), hasta que se involucra de tal manera en lo que lee, que deja de lado lo que es real, por lo que puede ser posible; irrumpiendo así, lo insólito en la realidad.

Ese lector-protagonista, gracias a la ambigüedad que le abre la puerta a la fantasía de lo que lee, se convierte en focalizador, personaje de la obra y en el modelo ideal de receptor para Julio Cortázar. A partir de estos conceptos y haciendo uso de estos, se continuará con la propuesta de lectura.



3. El texto narrativo

Se comenzará con la lectura del cuento, incluido en el libro *Final del juego* (1956).⁷ Para realizar el análisis de forma clara, se numeraron las líneas de los párrafos que se citaron durante el estudio, y, además, se marcaron con tres vírgulas (///) las secciones que ayudarán a reconocer los diferentes planos o mundos posibles del texto (Tabla 1).

Tabla 1. Continuidad de los parques, numerado.

- 1 Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocio 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
- 5 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 en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del
- 10 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 adquirían 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 restallaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos
- 20 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 esas 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,
- 25 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 acariciara 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
- 30 opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los 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:
- 35 primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. /// La puerta del salón, y

⁷ La edición original es de 1956, para se cita la edición de Madrid, Editorial Santillana, 2009.



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.

39

Fuente: Julio Cortázar, (2009, numeración propia).

En cuarenta líneas, divididas en dos párrafos, se resumen dos historias que representan dos planos, estos convergen y se fusionan en el desenlace de ambas. En el cuento se narra la historia de un lector de una novela que, en un momento de la narración, se convierte en protagonista-víctima de la novela que lee, siendo simultáneamente lector y personaje de esta. Se encuentra, por tanto, metaliteratura: literatura dentro de la literatura. Se hayan dos centros de narración, como bien señala Alberto Paredes “uno es alguien leyendo, el otro es lo que este lee” (1988, p. 53), los cuales están unidos por un narrador en tercera persona que conecta y comunica los parques o planos inicialmente paralelos y, lo más importante, crea el espacio continuo donde terminan fusionándose.

3. 1. Mundos posibles y estructuras de conjunto referencial

Para comenzar a describir la estructura de mundos del texto, cabe realizar unas breves consideraciones teóricas (Albaladejo, 1998; Rodríguez Pequeño, 1990, 2008). Así, se debe tener en cuenta que, en la Estructura de Mundos del Texto Narrativo, quedan distinguidos dos tipos de nivel de análisis. El primero incide en los submundos de individuo que hay dentro del mundo que conforma la estructura de conjunto referencial. En el caso de *Continuidad de los parques*, se encuentran dos submundos de individuo, los cuales corresponden al narrador y al lector. Aunque aparecen dos personajes más en el relato, los amantes, no se profundizó en sus submundos de individuo, ya que no resultaría productivo para el presente estudio, puesto que existen únicamente en un estado de experiencia del lector.

El segundo nivel de análisis se centra en los estados de conciencia que manifiestan los individuos a lo largo de la narración. Se encuentra, así, que dentro del submundo de individuo del narrador únicamente se distingue uno, el real, mientras que en el caso del lector hay dos submundos: el real-efectivo, coincidente con el del narrador, y el leído-imaginado.



Partiendo de estas dos afirmaciones es posible ver cómo, desde el punto de vista semántico-extensional, el lector-protagonista es el único personaje que experimenta diferentes estados de conciencia. Es en él, por tanto, donde se encuentran los dos planos sobre los que Cortázar construye el relato. El submundo de individuo del lector es el eje que permite la unión de “ambos parques”, su continuidad; pues tanto “el parque de los robles” (Tabla 1, línea 6) – elemento perteneciente al submundo real, pues es el que ve desde su sillón– como “la alameda” (Tabla 1, línea 34) –elemento perteneciente al submundo de lo leído– conducen hasta este personaje.

Al realizar ambas afirmaciones sobre la estructura de mundos en el relato, se observa, también, cómo los submundos reales, de todos los mundos de individuo del relato, son equivalentes, ya que presentan los mismos elementos semántico-extensionales. Pues, dentro del submundo de individuo del narrador, se haya un submundo real –propio de su estado de conciencia– donde aparecen elementos semántico-extensionales como:

1. Existe el lector.
2. Es verdad que el protagonista había comenzado a leer la novela y que la dejó apartada por asuntos externos.
3. Es verdad que el protagonista continuó leyendo la novela en el tren.
4. Es verdad que el protagonista escribió una carta a su apoderado.
5. Existe el apoderado.
6. Es verdad que el protagonista trató unos asuntos con su mayordomo.
7. Existe el mayordomo (*).
8. Es verdad que el lector se encontraba leyendo en su despacho, sentado en un sillón, de espaldas a la puerta, para evitar ser molestado (*).
9. Existe el sillón de terciopelo verde, que tiene un respaldo muy alto (*).
10. Existen los ventanales (*).
11. Existe el parque de los robles.
12. Es verdad que está atardeciendo (+).
13. Es verdad que el lector se sumerge en la lectura.



14. Es falso que los personajes de la novela que el lector está leyendo aparezcan en su casa.
15. Es falso que el mundo real del lector y la ficción de la novela que está leyendo se unifiquen.
16. Es falso que el lector sea la víctima del personaje de la novela que está leyendo.

Entonces, el submundo de individuo del lector-protagonista se divide en dos submundos correspondientes con los estados de conciencia del personaje. Se encuentra, así, un submundo real-efectivo, que coincide con el submundo de individuo del narrador, y un submundo leído-imaginado, que se desarrolla durante la lectura de la novela. Este último tiene los siguientes elementos semántico-extensionales:

1. Existen los amantes.
2. Es verdad que los amantes se encuentran en la cabaña.
3. Es verdad que primero entra la mujer.
4. Es verdad que uno de ellos está lastimado.
5. Es verdad que planean asesinar a alguien.
6. Es verdad que empezaba a anochecer (+).
7. Es verdad que los amantes se separan en la puerta de la cabaña y que él toma el camino de la alameda que lleva a la casa de su víctima.
8. Es verdad que el hombre entra en esa casa sin impedimentos.
9. Existen los perros.
10. Existe el mayordomo (*).
11. Es verdad que el hombre recorre la casa, con el puñal en la mano, hasta llegar a la puerta del salón.
12. Existen los ventanales, que dejan pasar la luz (*).
13. Existe un sillón de terciopelo verde, con un respaldo muy alto (*).
14. Existe el hombre que está en el sillón leyendo una novela (*).
15. Es verdad que la víctima es el lector.

Al numerar los elementos semántico-extensionales, se observa cómo hay elementos presentes en ambos mundos –señalados con (*)– que permiten establecer la relación entre el submundo real-efectivo y el leído-imaginado. Esta relación entre ambos planos se refuerza mediante los elementos semántico-extensionales, que hacen referencia al desarrollo temporal



–resaltados con (+)–, ya que la coincidencia de referencias temporales despierta una sensación de continuidad. Pues, aunque la narración cambia del plano real-efectivo al leído-imaginado, no se produce ninguna ruptura con la secuencia temporal-lógica.

Además, la coincidencia del único submundo del narrador omnisciente con uno de los submundos del lector permite identificar este submundo como real. Se demuestra cómo el papel del narrador omnisciente es vital en la estructuración del relato, pues clarifica que es el submundo real el que se extiende hasta la mitad del relato. Es después de la aparición de la palabra “testigo” (Tabla 1, línea 16) cuando el submundo de lo leído-imaginado se pone en funcionamiento, permitiendo la irrupción de lo insólito que se da, precisamente, a causa de los elementos semántico-extensionales coincidentes en el mundo real-efectivo y el leído-imaginado.

Estos elementos semántico-extensionales comunes le permiten a Cortázar jugar con ambos mundos y construir una *mise en abyme*, al introducir una narración dentro de otra sin permitir la posibilidad de que el lector distinga cuál es el plano que se inserta en el otro, pues ambos parecen tener la misma importancia. De este modo, Cortázar logra la irrupción de lo insólito en el relato, que es, en última instancia, lo que para él significa lo fantástico. Esta fantasía surge de la fusión de planos mediante la coincidencia de elementos semántico-extensionales en los planos de la ficción y de la metaficción, que produce un efecto de extrañamiento en el lector y evoca una sensación de continuidad que viene siendo sugerida desde el título.

De este modo, los planos no sólo se entrecruzan, sino que se funden, y el relato concluye con la sugerencia de una simultánea agresión al protagonista en ambos planos –que ahora, tras la fusión, son ya el mismo–, lo que refuerza la sensación de ambigüedad, sacudiendo al lector y llevándole a plantearse cuáles son los límites de los planos –el de la ficción y el de la metaficción– que el autor ha trazado. Esta ambigüedad, por tanto, permite y propicia la multiplicidad de lecturas del relato. Se encuentran así, dos modos de lectura del texto, uno literal y otro alegórico. La interpretación literal del relato llevaría a pensar que los personajes de la novela han salido de la ficción para matar al lector, de modo que este, a su vez, está leyendo la narración de su propia muerte. Según esta interpretación, y teniendo en cuenta los modelos de mundo que plantea



Rodríguez Pequeño (1990), se diría que, debido a los elementos semánticos que lo integran, el modelo de mundo al que responde el relato es el de lo fantástico inverosímil (tipo IV): “Es el modelo de mundo de lo fantástico inverosímil, al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo e implica una transgresión de las mismas” (Rodríguez Pequeño, 1990, pp. 61-62), puesto que el hecho de que un personaje de ficción salte a la realidad y asesine a su lector contradice las leyes lógicas.

Pero no es este el tipo de ficción que pretendía construir Cortázar. Para el autor, “la contaminación de la realidad por lo fantástico no debe ser tan leve que resulte impropia ni tan excesiva que aquella quede difuminada y parezca todo un montaje absolutamente artificial” (De Mora, 1982, p. 74). Por lo que una lectura alegórica se acercaría más, tanto al modelo de ficción que Cortázar desea construir, como a su modelo de lector ideal.

Siguiendo la tipología de lectores que se citó anteriormente, se establece que el lector que se presenta al comienzo del relato encarna el papel de “lector pasivo”; Cortázar lo retrata “arrellanado en su sillón favorito” (Tabla 1, línea 6), disfrutando del placer físico que le produce la intimidad de su estudio, el acariciar el terciopelo verde del sillón, los cigarrillos encima de la mesa o la ventana que deja ver la caída del sol. Se trata de un tipo de lector que el autor detesta, un mero espectador para el que la actividad lectora no representa ningún desafío y que espera que todo le venga dado: “aquel que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo” (Juan-Navarro, 1992, p. 243).

No obstante, a medida que avanza la narración, el lector pasivo se va diluyendo y, al final del relato, se está ante un lector activo. Un lector que llega a ser “cómplice, camarada de camino” (Juan-Navarro, 1992, p. 247) del autor; pues, no sólo se integra en el mundo que ha creado el *artifex* del texto, sino que además participa en el proceso de producción de este, dado que actualiza el texto, como bien lo explica Cortázar en *Rayuela*:

La lectura abolirá el tiempo del lector y trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista [...] está operando un



misterio que el lector cómplice deberá buscar [...] Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice (Cortázar, 1983, pp. 453-454).

Así pues, al final del relato, se atiende a la coparticipación y al copadecimiento del lector, quien ya no es pasivo, sino cómplice.

Por último, cabe hablar del modelo de mundo al que se adscribe, según los elementos semánticos que aparecen en el relato. Como punto de partida, cabe destacar la consideración teórica de que un modelo de mundo está compuesto por “la especificación de todas las proposiciones elementales (descripciones semántico-extensionales) más la indicación de cuáles son verdaderas y cuáles falsas.” (Wittgenstein, 1973, pp. 100-101). Habiendo establecido ya qué elementos son verdaderos y cuáles falsos en cada submundo, y partiendo de una lectura alegórica del relato, es posible afirmar que se adscribe, siguiendo la teoría de Rodríguez Pequeño (1990), al modelo de mundo de tipo III, de lo fantástico verosímil:

cuyas reglas no son las del mundo real ni están constituidas de acuerdo con éstas, transgrediéndolas. Sin embargo, en este tipo de modelo de mundo el productor logra que la estructura de conjunto referencial se presente al receptor con la apariencia de verdad, como si la trasgresión de las leyes naturales obedeciera a algún hecho no frecuente pero posible (Rodríguez Pequeño, 1990, p. 61).

Este tipo de ficción es el único que puede dar cuenta de la tensión que existe entre lo inverosímil y lo probablemente verosímil, permitiendo “aperturas al extrañamiento, instancias desde lo cual lo sólito deja de ser tranquilizador” (Cortázar, 1970, p. 41).

Asimismo, este modelo es el único capaz de explicar el proceso mental que lleva al lector-protagonista a zambullirse en la novela que lee. Cortázar logra la verosimilitud gracias a ese carácter imaginado de lo narrado, que plantea una situación que puede darse como construcción mental en la imaginación de cualquier lector activo. De este modo, siguiendo a Rodríguez Pequeño, en este relato no se cumple la ley de máximos semánticos, según la cual “un modelo de mundo que contenga reglas propias de modelo de mundo tipo II, reglas propias de modelo de mundo tipo III y reglas propias de modelo de mundo tipo IV es un modelo de mundo tipo IV” (Rodríguez Pequeño, 1990, p. 68), puesto que, en su estructura de conjunto referencial, los elementos semánticos propios del modelo de mundo tipo IV pertenecen a un submundo de



carácter imaginado. Se aplica, debido a este carácter imaginario de los elementos semánticos del modelo de mundo tipo IV, la restricción de la ley de máximos semánticos:

La ley de máximos semánticos no se cumple cuando en un modelo de mundo hay reglas propias de modelo de mundo de tipo II, [...] de tipo III y [...] de tipo IV y, consiguientemente, la estructura de conjunto referencial dependiente de aquél contiene elementos semánticos regidos por reglas propias de modelo de mundo de tipo II, [...] de tipo III, y [...] de tipo IV si los elementos que siguen las reglas propias de modelo de mundo de tipo IV pertenecen a submundo de carácter imaginario. El modelo de mundo es en este caso de tipo III, pues la ley de máximos semánticos no es activada a propósito de las reglas propias de modelo de mundo de tipo IV y sí lo es respecto de las reglas propias de modelo de mundo de tipo III en relación con las propias de modelo de mundo de tipo II (Rodríguez Pequeño, 1990, p. 73).

3.2. *Dispositio del cuento*

Definidos y explicados los mundos posibles presentes en *Continuidad de los parques* y las estructuras de conjunto referencial, se analiza, a continuación, cómo fueron dispuestos en el relato. Recuérdese que la invitación al lector a ser coautor, por medio de la fantasía, es la premisa fundamental sobre la cual el autor ha construido el texto y sobre la que aquí se examina. El primer paso en este apartado será dibujar una estructura, de las varias posibilidades que hay, del cuento. Posteriormente, se buscarán las rendijas o puertas abiertas, dispuestas de forma intencional por el *artifex*, desde las cuales se puede acceder al cuento para, de esta manera, constituir a los lectores en coautores.

Fiel a su peculiar manera de concebir la literatura, el autor juega con una calculada e irónica ambigüedad. Los dos mundos posibles presentes en el texto pueden ser representados gráficamente (Figura 1), pues cada uno de ellos constituye una historia. El mundo posible **A**⁸ es la historia de una lectura (ficción) y el mundo posible **B**⁹ es la novela que es leída (metaficción). En el desenlace de las historias, los dos mundos se fusionan (**MPA+MPB**) y, aunque el cuento termina, la historia queda abierta a la posibilidad de un mundo posible **C**,¹⁰ donde el coautor o lector real puede tomar una de las diferentes direcciones o estancias que le son sugeridas (**MPC**₁,

⁸ MPA en adelante.

⁹ MPB en adelante.

¹⁰ MPC en adelante.



MPC₂, **MPC₃**). Una representación gráfica de los mundos posibles del cuento vista desde una perspectiva superior sería la siguiente:

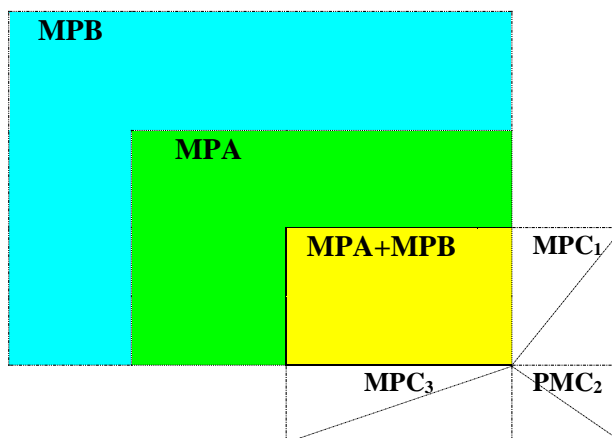


Figura 1. Perspectiva superior de la estructura del cuento.

El MPA, representado en color verde, es la historia de una lectura (ficción) por parte de un lector-coautor. Por medio de los siguientes fragmentos: “Había empezado a leer la novela unos días antes [...] volvió a abrirla [...] se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes.” (Tabla 1, líneas 1 a 3), los lectores reales o históricos son avisados de que hay una novela, un MPB, en la cual el lector-protagonista del cuento se ha ido sumergiendo lentamente, interesado por la narración. Los lectores reales no saben nada de los personajes ni de la trama de este mundo posible, pues esos datos todavía no le han sido facilitados por el narrador del cuento. En el MPA, se sabe que el lector personaje, de quien no se conoce su nombre ni su perfil psicológico o físico, ha llegado a su finca y, después de resolver algunos asuntos personales, consigue sentarse en el cómodo sillón que tiene ubicado en su estudio, para proseguir con la lectura de la novela. El MPA se desarrolla hasta el fragmento: “absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento” (Tabla 1, líneas 14 a 16). Cautivado por lo que leía, el personaje lector se sumerge en MPB donde deja de ser un lector pasivo y pasa a ser “testigo” y lector presencial (Tabla 1, a partir de la línea 16) de lo que se narra en el desenlace de la novela.

El MPB, simbolizado en color celeste, es una novela que es leída (metaficción) y a la cual se accede con el lector personaje del cuento como testigo. A partir de la línea 16, se brindan los suficientes elementos para recrear el MPB, ya que se empieza a conocer la trama y los personajes

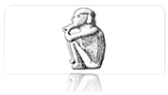


que la componen. Se acompaña, entonces, a los tres personajes (lector personaje del MPA y a los amantes del MPB) en el último episodio, que se desarrolla desde la línea 16 hasta la 37, donde se narra la llegada del amante a la casa del esposo engañado, a quien busca para asesinar: “nadie en la primera habitación, nadie en la segunda” (Tabla 1, línea 37). A partir de este momento, se funden los dos mundos, aunque al lector real o histórico se le ha dado con anterioridad una pequeña pista en la frase “El mayordomo no estaría a esa hora y no estaba.” (Tabla 1, línea 34).

En la fusión de los MPA+MPB –señalado con color amarillo en la Figura 1–, se rompe la lógica. Es el punto de unión de los dos mundos posibles y corresponde con el desenlace tanto del cuento como de la novela. Ahora, el personaje lector del MPA deja de ser testigo para convertirse en el personaje esposo engañado del MPB. El espacio que ocupa en el cuento es de dos líneas: “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,” (Tabla 1, líneas 37 a 39).

El MPC le es sugerido al lector real o histórico con la frase: “la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela” (Tabla 1, líneas 39 y 40). El cuento finaliza con la fusión de MPA + MPB, pero queda abierto para el lector-coautor, quien puede crear un nuevo mundo posible, tomando una de las diferentes opciones (señaladas en la Figura 1 con MPC₁, MPC₂, MPC₃) según quiera su imaginación, a partir tanto de lo sugerido en el texto como de su mundo real y su horizonte de expectativas. Es por esto por lo que no está representada dicha posibilidad en ningún color, ya que será ese lector quien le dé el significado que desee.

Por lo tanto, el MPC₁ puede ser la conclusión del MPA, donde el lector personaje que lee una novela es asesinado por el amante del MPB, al imaginarse y hacer coincidir –el lector real o coautor– que tanto la novela que se lee como el hombre en el sillón son los mismos del MPA. O incluso, el MPC₂ puede ser un mundo posible creado por el lector-coautor en el cual el personaje lector de MPA, que se encuentra leyendo la novela, sea diferente del lector personaje de MPB, que está a punto de ser asesinado. Pero la fantasía y el manejo de la ambigüedad que hace el autor permite explorar un tercer MPC₃, pues el cuento cierra con la frase: “leyendo una novela” y no: “leyendo la novela”, por lo que es posible que la novela leída sea diferente de la que lee el lector personaje del MPA y el esposo engañado del MPB.



4. Conclusión

Continuidad de los parques es una invitación al lector a participar en la elaboración de este cuento, usando su fantasía –maravilloso sentimiento, según Cortázar–, que permite a la persona ser coautora. El relato, en sí mismo, es una alegoría de la implicación que puede llegar a tener un lector al identificarse profundamente, en su imaginación, con la obra que lee. El cuento no se puede interpretar literalmente, es una metáfora de la lectura. Una alegoría de lo que es la lectura de una obra literaria, donde es posible que el receptor llegue a sumergirse tanto en la historia que se le cuenta que llega a ser parte de ella. La obra es, por tanto, una muestra de la capacidad de la literatura de trasladar a sus lectores a otros mundos posibles.

El análisis que se ha abordado permitió descubrir los elementos que constituyen los mundos posibles presentes en la obra y cómo estos fueron dispuestos en el cuento de manera que hicieran viable la participación del lector real o histórico como coautor. Asimismo, debido a que su argumento principal es la lectura de una obra ficcional, invita a la reflexión sobre el papel del receptor en el proceso de lectura.

Referencias Bibliográficas

- Albaladejo, T. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante, España: Universidad de Alicante.
- Cortázar, J. (1956). *Final de juego*. Madrid, España: Ediciones Santillana.
- Cortázar, J. (2009). *Final de juego*. Madrid, España: Ediciones Santillana.
- Cortázar, J. (1970). *La vuelta al día en ochenta mundos*, (V). Madrid, España: Siglo XXI.
- Cortázar, J. (1982). *El sentimiento de lo fantástico*. Recuperado el 16 de octubre de 2018. <http://recursos.ort.edu.ar/static/archivos/docum/548183/72352.pdf>
- Cortázar, J. (1963). *Rayuela. Obras completas I*. (Vélez N. ed., Julve, R.). Barcelona, España: RBA Coleccionables.
- Cortázar, J. (2005). *Rayuela. Obras completas I*. (Vélez N. ed., Julve, R.). Barcelona, España: RBA Coleccionables.



- De Mora Valcárcel, C. (1982), *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Madrid, España: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Fortea, C. (2004). “La perenne continuidad de los parques. Un acercamiento al maestro Julio Cortázar, en memoria suya”. En *Vasos comunicantes. Revista de ACE Traductores*. 19, pp. 65-68.
- Juan-Navarro, S. (1992). “79 ó 99 modelos para desarmar: claves para una lectura morelliana de *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar”. En *Hispanic Journal*, pp. 241-249.
- Paredes, A. (1988). *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. México, D.F., México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1990). “Julio Cortázar y el acto de leer ficciones. (El verosímil estético de *Continuidad de los parques*)”. En *Inoria P. Sarno (a cura di), Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*. Roma, Italia: Bolzoni Editore, pp. 511-532.
- Puleo, H. A. (1990). *Como leer a Cortázar*. Madrid, España: Ediciones Júcar.
- Rodríguez Pequeño, J. (1990). “La ciencia ficción: una definición semántico-extensional”. En *Diacrítica*, No. 5, pp. 53-78.
- Rodríguez Pequeño, J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid, España: Editorial Eneida.
- Scholz, L. (1977). *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Castañeda.
- Wittgenstein, L. (1973). *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid, España: Alianza.

