

79 Ó 99 / MODELOS PARA DESARMAR:
CLAVES PARA UNA LECTURA MORELLIANA
DE "CONTINUIDAD DE LOS PARQUES"
DE JULIO CORTÁZAR

Un livre doit remuer des plaies, en provoquer même.

Un livre doit être un *danger*.

E.M. Cioran, *Écartèlement*¹

En su relato más breve, "Continuidad de los parques," Cortázar elabora una historia circular donde los planos de la ficción y la realidad se superponen de modo inquietante. La intrusión de uno de los personajes dentro del ámbito de un lector intradieético desencadena la ruptura de los marcos estructurales del cuento. El resultado es una estructura de cajas chinas en la que autor, lector y personajes parecen intercambiar sus papeles. El asesinato final del lector imaginario encierra un potencial alegórico que sólo cobra sentido a la luz de la teoría literaria que Cortázar discute con mayor profundidad en sus novelas y ensayos.

El presente trabajo propone una lectura metafórica de "Continuidad de los parques," interpretando el relato como una concisa alegoría del acto de leer. Tras un repaso al papel del lector en la obra de Cortázar y sus analogías con determinados conceptos del postestructuralismo (Roland Barthes) y la fenomenología hermenéutica (Wolfgang Iser), pasaré a comentar la dimensión simbólica de los dos escenarios contrapuestos en el texto: el mundo cerrado y alienante del lector en su estudio y el espacio de la transgresión representado por los amantes reunidos en el bosque. Para ello tomo como punto de partida dos de los capítulos menos "prescindibles" de *Rayuela* (el 79 y el 99). Doy por entendido que semejante interpretación pretende desvelar (desarmar) tan sólo uno de los múltiples niveles de sentido presentes en el texto. De hecho, "Continuidad de los parques," se manifiesta, en último término, como paradigma de la "obra abierta" susceptible de múltiples lecturas.²

I

En los llamados "capítulos prescindibles" de *Rayuela*, Cortázar se vale de un autor ficticio, Morelli, para comunicar su programa estético en relación con el acto de la creación literaria. Su propuesta supone una ruptura con los modelos más convencionales de la narración, y se podría resumir como la búsqueda de una obra abierta a la participación del lector. Aunque esta actitud se encuentra de modo latente en la textura propia de la novela, es hecha explícita por Morelli en el capítulo 79 de la misma: "Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos" (79:559).³

Un término clave en la obra ideal que busca Morelli es, efectivamente, el de "apertura," lo que equivale a la negación de buena parte de la tradición novelística, especialmente aquella que se vale de un narrador omnisciente. Frente al orden cerrado del realismo, sugiere "buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie" (79:559-60).⁴

El tratamiento de la literatura en su dimensión lúdica y erótica y el concepto de apertura que propone Morelli tienen su paralelo en *le texte de jouissance* y *le texte scriptible* de que habla Barthes. En *Le Plaisir du texte* Barthes distingue entre los términos *plaisir* (placer) y *jouissance* (goce, éxtasis).⁵ Ambos son modalidades diferentes del vago placer que se desprende de la lectura. Las conexiones que establece el lector entre las claves textuales y las referencias a su experiencia literaria e individual producen una alteración del flujo lineal de la narración y, en última instancia, generan placer. La forma más limitada de placer tiene lugar en aquellas obras que se acomodan a la tradición, sin subvertir ninguna de sus normas. El goce, en cambio, aparece asociado a la lectura de aquellos textos que desafían los presupuestos históricos, culturales y psicológicos del lector. Esta "modificación de las expectativas," que analiza Iser con todo detalle en su ensayo sobre el acto de leer (1978), es puesta de manifiesto en *Rayuela* cuando se nos dice que "lo que Morelli busca es quebrar los hábitos mentales del lector" (99:615).⁶

En su ensayo más ambicioso, *S/Z*, Barthes establece una distinción semejante al hablar de dos tipos radicalmente diferentes de texto: aquel

que llama *lisible* (legible) y *le texte scriptible* (escribible).⁷ En el primer grupo se encuadran todos aquellos textos "cerrados" que sólo permiten un número limitado de lecturas. Gran parte de las novelas realistas serían un ejemplo de este concepto narrativo. Frente a tales limitaciones, Barthes propone un texto plural: el texto escribible, un texto inacabado que requiere su producción última por parte del lector.

Estos dos tipos de obras (cerradas/abiertas, de placer/de goce, legibles/escribibles) presuponen dos clases de lector: el lector pasivo de la novela tradicional, mero consumidor de un producto prefabricado, y un lector activo que colabora con el autor en la actualización del significado potencial del texto. Cortázar ofrece a través de su *alter ego*, Morelli, una descripción detallada de ambos que coincide a la perfección con lo expuesto hasta el momento. Morelli entiende que el lector pasivo o "lector-hembra"⁸ es 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*" [énfasis mío] (99:611). La definición de Morelli adquiere una trascendencia irónica en "Continuidad de los parques" donde el personaje principal es un tipo de lector que reproduce esta misma situación: "arrellanado en su sillón favorito" se ve a sí mismo como "testigo" de un drama ajeno. Sólo que el desenlace del cuento contradice semejante actitud: el drama resulta ser, sin lugar a dudas, el suyo.

Un tipo de lector menos conocido, quizás, es el "lector-alondra." Con este término Cortázar se refiere a aquellos lectores que gustan de identificarse con los personajes, viendo en ellos un reflejo de su Yo sublimado: "El 'estilo' de antes era un espejo para lectores-alondra; se miraban, se solazaban, se reconocían, como ese público que espera, reconoce y goza las réplicas de los personajes de un Salacrou o un Anouilh" (112:652-3). El carácter previsible del mencionado estilo y la pasividad de sus lectores nos llevaría a considerar al "lector-alondra" como una subespecie del lector-hembra antes mencionado.

Pero es de nuevo en el capítulo 79 de *Rayuela* donde nos encontramos con las tesis morellianas. Morelli propone una tercera posibilidad, "la de hacer un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*" [énfasis del autor] (79:560).

Para Cortázar, como para Iser, el significado de la obra literaria no debe analizarse como esencia, sino como acto, acto creativo en permanente mutación: "una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un 'mensaje' (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama) . . ." (79:560). El acto de leer se convierte, así, en actividad otorgadora de sentido, de la cual surgen transformados los tres elementos que forman parte del esquema de la comunicación literaria (autor-texto-lector): el texto es reescrito con cada nueva lectura, el autor y el lector descubren nuevas facetas de sí mismos, avanzan un paso más en su búsqueda de identidad.

II

La primera oración de "Continuidad de los parques" establece el carácter metaficticio del relato y nos introduce en el ámbito de un lector inscrito en el texto: "Había empezado a leer una novela unos días antes" (352).⁹ Las siguientes frases, clarifican el tipo de lector con el que nos enfrentamos. Se trata de un lector ocasional y burgués que utiliza la literatura como mera evasión, una distracción más en medio de su rutina diaria: "La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca" (352). Lo pasivo y alienante de su actividad como lector es puesto de manifiesto inmediatamente por el testimonio del narrador en tercera persona: ". . . se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes" (352). En esta concisa descripción se delimita claramente el espacio que Cortázar asigna al lector-hembra: la novela de consumo, cuyos personajes planos y su discurso lineal despierta la ira incontenible de Morelli en *Rayuela*: "le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno" (99:616).

Todas las descripciones que vienen a continuación no harán sino confirmar esta misma idea. El lector del cuento, un hacendado, abandona la lectura en varios momentos por motivos de negocios. Finalmente acaba recogiéndose en la tranquilidad de su estudio. Este primer escenario, el estudio, tiene una clara intencionalidad simbólica. En el estudio, espacio de la razón, todo aparece organizado dentro de un orden estricto y cerrado a la realidad del exterior. El movimiento del lector imaginario del cuento corrobora esta afirmación, perfilando, una vez más, aquellos rasgos que Morelli desprecia en el "lector-hembra:" "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" (352).

El fragmento citado describe el universo blando del lector burgués para el que el libro es un mero objeto de culto fetichista, pieza de coleccionista de libros de tapa verde, objeto que cierra puertas a la realidad, dejando como alternativa el camino exclusivo de la alienación. En este contexto no es extraño que las interrupciones de la lectura de la novela no afecten en lo más mínimo a su consumo: "Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó en seguida" (352). Nos encontramos frente a la trama fácil y los personajes definidos de la novela realista que le permiten al lector hembra disfrutar o "sufrir comodamente sentado en su sillón." Si la lectura a este nivel provoca placer en el lector, se trata tan sólo del placer elemental del que habla Barthes, frente al éxtasis (*jouissance*) de la obra abierta, escribible.¹⁰ En cualquier caso, es significativo que el narrador califique de "perverso" semejante placer: "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" (312).

Todas estas descripciones ayudan a configurar un mundo presidido por la inercia, la inactividad, la ausencia de una agresividad que Cortázar considera inherente al acto de la creación. La descalificación de este tipo de lector poco exigente y fácilmente gratificable la encontramos de nuevo asociada a la figura de Morelli. En su breve ensayo "Morelliana, siempre" Cortázar es tajante:

Detesto al lector que ha pagado por su libro, al espectador que ha comprado su butaca, y que a partir de allí aprovecha el blando almohadón del goce hedónico o la admiración por el genio. ¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heracliteano.¹¹

Este fuego heracliteano es, precisamente, el que guía los pasos del "otro" protagonista de "Continuidad de los parques:" el protagonista de la novela que el estanciero lee tranquilamente en su estudio. La escena final de esta novela traza el perfil de dos amantes reunidos en una cabaña del

monte. La situación, aparentemente, no puede ser más convencional: un encuentro amoroso en medio de la naturaleza. Pero pronto esta descripción empieza a adquirir un tono perturbador, no ya por la trama en sí (los amantes planean un asesinato), sino por la atmósfera que se desprende de este relato dentro del relato. Al universo estático cuasi-inerme del estudio se contraponen el dinamismo febril del diálogo entre los amantes. Frente al parque-jardín (mundo ordenado de la razón) de los momentos iniciales, se erige ahora la naturaleza agreste (mundo de la imaginación, del inconsciente, de la pura posibilidad).

Un simple análisis de los campos semánticos de estas dos realidades contrapuestas deja bien claro su disposición antitética. En el mundo del lector ficticio las acciones descritas por verbos y perífrasis verbales son indisociables de las mencionadas nociones de pasividad y blandura: "acariciar," "descansar," "gozar," "irse desgajando," "dejarse ir," etc. Los adjetivos ("arrellanado," "absorvido"), sustantivos ("sillón," "respaldo," "terciopelo," "ilusión") y expresiones adverbiales ("cómodamente," "sin esfuerzo") apuntan en la misma dirección. Por el contrario, la realidad de los amantes se manifiesta como la esfera de la actividad, donde tiene lugar la ceremonia de la transgresión. Las expresiones que dominan la narración en este punto sugieren una tensión entre amor y violencia, pasión y odio, ternura y destrucción ("lastimada la cara," "sangre," "besos," "pasión," "puñal," "sendero furtivo," "libertad agazapada," "diálogo anhelante," "arroyo de serpientes") que finalmente se traduce en una invitación a la acción, a la agresión, tal y como confirman los verbos "rechazar," "destruir," "galopar," etc.

Destrucción y transgresión son términos que Morelli usa a menudo para definir la labor del escritor y del "lector copartícipe:" ¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos si no para ayudar en lo posible a esa destrucción?" (99:614). Tal agresividad es, a menudo, dirigida contra el propio lector. La mencionada frustración de sus expectativas mediante desenlaces inesperados, superposición de realidades que, aparentemente, no guardan relación, la intrusión de elementos fantásticos o sobrenaturales, fuerzan al lector a un reajuste permanente de su *Gestalt*, a un replanteamiento constante de su relación con el texto. Como señala Castro-Klarén, "the reader incorporated into the author of/in the text is a battered reader."¹² Esta actividad devastadora, a simple vista, tiene efectos liberadores en el lector. Al socavar la relación causa-efecto de nuestro comportamiento habitual somos obligados a una

gimnasia mental que obra como apertura a realidades diferentes, a nuevas facetas del conocimiento.¹³

El climax de violencia en "Continuidad de los parques" se alcanza mediante la muerte del lector a manos del personaje de la novela que está leyendo.¹⁴ En ese preciso instante se confunden las dos realidades que tan minuciosamente se habían confrontado. Pero el asesinato del lector en la obra es, en última instancia, un asesinato epistemológico. Lo que muere en el texto es todo un concepto de la lectura como asimilación de "productos premasticados."¹⁵ En otras de sus obras, y especialmente en *Rayuela*, Cortázar ofrecerá modelos alternativos de creación y lectura. En "Continuidad de los parques," se limita a denunciar aquello que detesta y le produce indignación: la literatura como objeto de consumo.

El crimen final del cuento es doblemente perturbador. Al desasosiego borgeano que se desprende de la posibilidad de que nosotros, lectores, podamos ser leídos, se suma el peligro de nuestra aniquilación por el texto: la aniquilación que supone nuestro asentimiento incondicional a los modelos literarios establecidos y, por extensión, al orden cultural imperante. "Usar la novela como se usa un revólver . . .," sugerirá Morelli en *Rayuela*. La dinámica de la transgresión, característica de toda la obra de Cortázar, adquiere en "Continuidad de los parques" tendencias homicidas.

Columbia University

Santiago Juan-Navarro

NOTAS

¹ E.M. Cioran, *Écartèlement* (Paris: Éditions Gallimard, 1977), 71.

² Sobre la multiplicidad de las posibles lecturas de sus obras, Cortázar confiesa a Omar Prego en una entrevista: ". . . en algunos de mis cuentos hay pasajes que cada lector tiene que entender a su manera, que tal vez no sea la misma que tuve en el momento en que escribí la frase," *La fascinación por las palabras: Conversaciones con Julio Cortázar* (Barcelona: Muchnik Editores, 1985), 35. En *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Milano: Bompiani, 1967), 6, Umberto Eco comenta el valor de la ambigüedad y la indeterminación dentro de la estética contemporánea: ". . . l'opera d'arte è un messaggio fundamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante." Estas dos características, ambigüedad y pluralidad de significados, obran como un estímulo de la actividad productora de sentido que lleva a cabo el lector. Este último deja de ser un "súcubo," para convertirse en "responsable" de la creación de un orden alternativo. Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* (Madrid: Editorial Gredos, 1983), 29-31, comenta las tesis de Eco en

relación con la obra de Cortázar. Sus conclusiones coinciden en lo fundamental con la descripción que Iser hace de la interacción texto/lector. Según Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978), los "espacios vacíos" (*blanks*) del texto regulan la actividad representativa del lector, quien se ve obligado a completar la información ausente y a tender un puente entre los segmentos textuales que aparecen inconexos. La indeterminación, en suma, se revela, no como obstáculo, sino como punto de partida imprescindible para la comunicación literaria.

³ Todas las citas de *Rayuela* proceden de la edición publicada por Cátedra (Madrid, 1984). La primera de las cifras indicadas en paréntesis corresponde al capítulo de la novela, la segunda remite a la página.

⁴ En "Introducción: hacia la última casilla de la *Rayuela*," *La isla final: Julio Cortázar*, eds. Jaime Alazraki, Ivar Ivask y Joaquín Marco (Madrid: Ultramar, 1985), 28, Alazraki ve en "Continuidad de los parques" un ejemplo de "como la preceptiva realista cede ante un código que no corresponde en absoluto a nuestras categorías causales del tiempo y del espacio."

⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris: Éditions du Seuil, 1973), 10.

⁶ Según Iser, *The Act of Reading*, 112, cuando leemos un texto estamos permanentemente evaluando los acontecimientos en relación con nuestras expectativas de futuro y en contraste con nuestro conocimiento del pasado. Cada vez que se produce un suceso inesperado nos vemos obligados a reformular nuestras expectativas de acuerdo con tal acontecimiento, y a reinterpretar la información que hemos recibido hasta ese momento. Para mayor información sobre las conexiones entre la obra de Cortázar y la teoría de la recepción, véase mi trabajo "Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar," *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVI,2 (1992), 235-252, así como los ensayos de Cynthia Stone, "El lector implícito de *Rayuela* y los blancos de la narración," en *Los ochenta mundos de Julio Cortázar: ensayos*, ed. Fernando Burgos (Madrid: EDI-6, 1987), 177-184, y Robert Y. Valentine, "Cortázar's Rhetoric of Reader Participation," en *The Analysis of Literary Texts: Current Trends in Methodology*, ed. Randolph D. Pope (Ypsilanti, MI: Bilingual Press, 1980), 212-223.

⁷ Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Editions du Seuil, 1970), 4.

⁸ Esta distinción entre lectores activos y pasivos es frecuente en los novelistas y críticos modernos. Carlos Fuentes, "Modos de la lectura/1: Juan Goytisolo y el honor de la novela," *El país* (3 de enero de 1989), 28, describe dos lectores arquetípicos: "Costilla" y "Gerber." El primero lee; el segundo consume. Aunque critica el sexismo propio del término "lector-hembra," Fuentes parece compartir la tipología del lector que Cortázar propone en sus obras: "Cortázar hacía una distinción, quizá demasiado sexista para este fin de siglo, entre Lector Macho (activo) y Lector Hembra (pasivo). Yo prefiero distinguir al Lector Costilla (macho y hembra), que debe masticar la carne 20 veces antes de deglutirla, del Lector Gerber (niño y niña), que, desdentando, se traga la papilla blanda, informe, premasticada."

⁹ Todos los fragmentos de "Continuidad de los parques" citados en el presente trabajo proceden de la colección *Relatos* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972).

¹⁰ Barthes, *Le plaisir du texte*, 35, define su concepto de *jouissance* como "plaisir brutal, immédiate (sans médiation)."

¹¹ Julio Cortázar, "Morelliana, siempre," en *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo II (México D.F.: Siglo XXI Editores, 1967), 182.

¹² Sara Castro-Klarén, "Desire, the Author and the Reader in Cortázar's Narrative," *Review of Contemporary Fiction*, III, 3 (1983), 66.

¹³ Otro de los efectos que produce el cuestionamiento de la causalidad impuesta por el orden racional es la visión borgeana de la realidad como artificio. Partiendo de las reflexiones de Jung en *The Undiscovered Self*, Alazraki, *En busca del unicornio*, 35, llega a la siguiente conclusión: "Cortázar procede a desmontar ese aparato ficticio que se ha convertido en sustituto de la realidad, en una máscara que hay que quitar si el hombre quiere recobrar el contacto con el mundo real y consigo mismo."

¹⁴ La fusión o transposición de dos niveles narrativos (en este caso el nivel intradiegético del lector ficticio y el metadiegético o hipodiegético del personaje) ha sido bautizada por Gérard Genette con el nombre de "metalepsis" (*Figures III*. Paris: Seuil, 1972). Amaryll Chanady, "Julio Cortázar: una respuesta latinoamericana a la literatura del agotamiento," en *Los ochenta mundos de Julio Cortázar*, 71, comenta el uso de este recurso literario en "Continuidad de los parques".

¹⁵ En su ensayo "Sobre las técnicas, el compromiso y el porvenir de la novela," Cortázar resume así su ideal del lector: "Yo creo que un escritor que merezca este nombre debe hacer todo lo que esté a su alcance para favorecer una mutación del lector, luchar contra la pasividad del asimilador de novelas y cuentos, contra esa tendencia a preferir productos premasticados. La renovación formal de la novela debe apuntar a la creación de un lector activo y batallador como el novelista mismo, de un lector que le haga frente cuando sea necesario, que colabore en la tarea de estar cada vez más tremendamente vivo y descontento y maravillado y de cara al sol." Citado por Robert Y. Valentine, *The Analysis of Literary Texts*, 213.