JULIO CORTÁZAR Y EL ACTO DE LEER FICCIONES
(EL VEROSÍMIL ESTÉTICO DE «CONTINUIDAD DE LOS PARQUES»)

0. Es muy considerable el volumen de trabajos dedicados en la teoría literaria actual a la llamada, en sentido restringido, «estética de la recepción» y en sentido amplio «teorías de la recepción literaria». En un momento concreto del desarrollo de la teoría esta tendencia logró cuajar un indiscutible e indiscutido optimismo fundacional, tanto que fue común admitir la afirmación de H.R. Jauss[1] o de Gumbrecht[2] de encontrarnos ante un nuevo paradigma científico en los estudios literarios. De hecho, contemplando la cuestión desde el punto de vista de la cantidad de monografías y de la calidad de algunas de sus plumas, sobre todo si se mira en el interior de la teoría alemana, ocupó un lugar decisivo en la alternativa que el mundo de la literatura comparada y el historicismo ofrecía a la poética formal, con el añadido estimulante de que la crisis de la literariedad que en el seno de la última se vivía, podía encontrar una vía de solución en los múltiples caminos que la vinculación de la estética de la recepción con la hermenéutica y la fenomenología y la sociología empírica, ofrecían a una poética formal, que ya en el número monográfico de la revista *Poetics* de 1979 dedicado al futuro de la poética, había visto la abdicación de sus principales compromisos por parte de sus más egregios mentores.

Empero, una vez el optimismo fundacional ha cedido el paso a la reflexión crítica y sobre todo una vez que la estética de la recepción se ha enfrentado al desafío interno de hacer operativos sus postulados en investigaciones de naturaleza empírica, o bien en asedios

[1] H.R. Jauss, *Paradigmaweschel in der Literaturwissenschaft* en «Linguistiche Berichte», 1969, 3, pp. 44-56.

[2] H.U. Gumbrecht, *Consecuencias de la estética de la recepción o la ciencia literaria como sociología de la comunicación*, recogido en J.A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Arco Libros, Madrid 1987, pp. 145-175.

interpretativos de textos literarios de cierta complejidad, comienza a desdibujarse su fisonomía en un mar de problemas. Algunos de éstos han sido audazmente denunciados o revelados en la reciente crítica de A. García Berrio[3], quien ha cuestionado ciertos usos poco rigurosos de tradicionales conceptos y mayores abusos epistemológicos en las versiones extremas de este movimiento. Pero non sólo las voces críticas se levantan desde las autorizadas atalayas de autores empeñados en el diseño de una Poética que no renuncie al desafío de la construcción del significado; ocurre también que en el seno mismo de esta tendencia y en el ámbito concreto de la teoría literaria en lengua alemana se han producido tanto deserciones como planteamientos diversos que evidencian una notable dispersión epistemológica y su fragmentación en muy diferentes tendencias internas. La sola lectura de la oportuna antología crítica de J.A. Mayoral[4] o la reciente presentación de L. Acosta[5], por referirme sólo a dos panorámicas en el mundo hispánico, revelan una visible falta de unidad, de forma que hay varias «estéticas de la recepción» en la medida en que la difícil síntesis entre intereses de los historiadores de la literatura, sociólogos, fenomenólogos y lingüistas está muy lejos de producirse. Una prueba también evidente puede ser la lejanía con que la estética de la recepción es mirada por el grupo de investigadores que dirige Schmidt[6], autodenominado grupo Nikol, partiendo de intenciones y presupuestos no alejados de la «estética de la recepción», pero ignorantes de cuanto en ella se gesta. Tampoco es ociosos advertir, como ya pude adelantar en otro lugar[7] que en términos estrictos la propuesta que U. Eco hace en su *Lector in fabula* supone una evidente—aunque non explícita—negación del principio de convencionalidad social del significado textual. El libro de Eco, si se

[3] A. García Berrio, *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*, Cátedra, Madrid 1989, pp. 196-255.

[4] J.A. Mayoral, *Estética* cit.

[5] L.A. Acosta, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Gredos, Madrid 1989.

[6] S. Schmidt, *Foundations for the Empirical Study of Literature. The Components of a Basic Theory*, Buske, Hamburgo 1980-82.

[7] J.M. Pozuelo, *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid 1988, pp. 120-124.

lee bien, estaría recogiendo las velas desplegadas en *Opera aperta*, sobre todo en la medida en que esta obra había suscitado tempestades y vientos que ni la inteligencia de Eco, ni el rigor a que un planteamiento semiótico le obliga, podría permitirse. A. García Berrio ha visto bien la diferencia entre los puntos de llegada del sistema de Eco y los de la estética de la recepción[8].

0.1. Una de las vías posibles de salida a la actual situación de la teoría, es la necesaria confrontación de tesis y postulados teóricos con los análisis de textos literarios. Al menos tendrá el beneficio de evitar la autofagia de la propia teoría que vive demasiado asida a su problemática interna. No es frecuente indagar en textos literarios procesos que puedan arrojar luz sobre cuestiones teóricas puntuales. Ello me propongo en este estudio, en que voy a plantear simultáneamente el análisis de un cuento de Julio Cortázar y algunos planteamientos puntuales de la teoría de la recepción. No siempre la creación literaria ha de relacionarse con la teoría al modo de «ejemplo» de los propios topoi de ésta. A veces es interesante el contraejemplo y otras simplemente observar en los textos de creación inquietudes y atisbos paralelos a los que se viven en la teoría científica, cuando determinados textos líricos o narrativos funcionan como metaliteratura. Ocurre singularmente en las vanguardias artísticas, cuando el creador literario se propone indagar sobre los límites de su propia actividad[9]. No tiene que hacerlo siempre al modo de las llamadas *novelas de tesis* o novelas de ideas del tipo de *Contrapunto* de Houxley o con poéticas explícitas como la contenida en *Los monederos falsos* de Gide o en poemas de los novísimos. Antes bien el corpus más interesante y provechoso de conexión teoría-creación puede darse en libros—como ya ocurrió con *El Quijote* — que no querían ser sino buenas novelas y contar historias, pero que no por ello dejaron de actuar como profundas reflexiones sobre el propio arte de novelar.

En otro lugar me refería a los cuentos de Julio Cortázar, a quien cabe situar junto a Borges y García Márquez a la cabeza de ese géne-

[8] A. García Berrio, *Teoría* cit., pp. 214-219.
[9] *Ibid.*, p. 137.

ro literario en la lengua española actual, y veía en ellos la peculiaridad de ser muy ilustrativos de encrucijadas teóricas. Analicé entonces el problema de la *durée* y la dificultad de tal categoría al modo como la presentaba el esquema estructuralista genettiano y lo hacía al hilo de las reservas que P. Ricoeur pudo hacerle, reservas que Cortázar había convertido en principio de la ordenación artística de sendos cuentos suyos[10]. En esta ocasión me propongo plantear—desde el análisis del cuento *Continuidad de los parques* — algunos lugares que considero centrales en el actual tratamiento que la teoría hace del problema del significado a la luz del fenómeno de su recepción. Simultáneamente este cuento posee el interés añadido de proponerse como ruptura antirretórica de los roles que la retórica narrativa tiene asignados a la distinción Historia-Discurso y a las fronteras entre niveles narrativos en las *metalepsis*.

0.2. Leamos el cuento, incluido en el libro *Final del juego* (1964). Cito por la edición de Madrid, Alfaguara, 1982.

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 en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir

[10] Vid. G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972; Id., *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983; P. Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Paris 1984; J.M. Pozuelo, *El tiempo del relato y representación subjetiva* en AAVV, *Le temps du récit*, Casa de Velázquez, Madrid 1989.

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 adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro el 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 había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiada 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 está 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, 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 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 crepúscolo 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. En lo alto, dos puertas. 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.

1. Dos primeras evidencias: se trata de un cuento sobre el *acto de leer ficciones* y es un cuento en que se subvierte la contraposición de los mundos que todo acto narrativo instaura, el mundo de la Historia y el del Discurso, toda vez que en este cuento el uno se ve invadido por el otro. El mundo narrativo y el mundo de lo narra-

do llegan a fundirse. Ello ocurre en dos dimensiones: en la extensional de la historia referida en tanto el lector de una novela es simultáneamente protagonista-víctima de la novela que lee. Pero también en la intensional de la estructura discursiva toda vez que el acto de lectura y el acto de la narración convergen de igual modo hasta crear el fenómeno singular de la focalización de la lectura como elemento capital de la estructura de la narración. A partir de un determinado momento—que llamaré segunda parte del cuento—ocurre que la lectura de una novela es simultáneamente su narración y este artificio se lleva hasta el extremo de que la historia leída rompe su frontera de distintividad por el expediente de sugerir a su final que el lector es la víctima del asesinato urdido en la novela que viene leyendo. Tal efecto-sorpresa, muy típico de los finales de cuento de Julio Cortázar, tendría menos valor si fuera un mero juego o pirueta sin justificación o necesidad. Contrariamente a esto, entiendo que toda la estructura compositiva de este cuento y asimismo la naturaleza de su tópico central «el acto de leer ficciones», proporciona al desenlace fundamentos de verosimilitud estética en función de la necesidad o lógica de coherencia instaurada por la naturaleza de su fábula. Se verá que me vengo moviendo con vocabulario de la *Poética* aristotélica y no lo hago sino convencido (convicción que la magna investigación de P. Ricoeur en *Temps et récit* ha reforzado) de que los fenómenos recepcionales de verosimilitud ficcional y su definición pragmática (Mímesis III) no pueden abstraerse del mundo de acciones implicado (Mímesis I) ni de la composición narrativa puesta en juego (Mímesis II). Dicho de otro modo: frente al énfasis casi exclusivo que las teorías pragmáticas y de la estética de la recepción vienen haciendo sobre la naturaleza de convención pragmática del fenómeno de la ficcionalidad[11], este estudio quiere mostrar la estricta depen-

[11] Vid. por ejemplo, S. Schmidt, *Towards a pragmatic interpretation of «fictionality»*, en T. van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, North Holland, Amsterdam 1976, pp. 161-178 y Id., *Fictionality in literary and non literary discourse*, en «Poetics», 1980, 9, pp. 525-546.

dencia que el verosímil estético del cuento de Cortázar guarda respecto a la construcción de su fábula, convencido como estoy (y en ello adeudo mucho a las tesis de Tomás Albaladejo)[12] que la ordenación artística de la fábula literaria hace intervenir simultáneamente factores extensionales e intensionales, de forma que es en la intensionalización de la extensión donde pueden medirse los factores de necesidad, coherencia y ordenación que aseguran el rango de lo verosímil. No de otro modo puede entenderse la doble dimensión del concepto de fábula en Aristóteles, que apelaba tanto a la ordenación de acciones (construcción artística) como a la mímesis de acciones (representación de mundos extensionales)[13].

Diseñaré pues este comentario del cuento de Cortázar como una justificación desde su estructura textual y composición artística de la verosimilitud estética de su ficción haciendo ver que el fundamento de la misma descansa en los factores de necesidad que la coherencia textual va imponiendo, aunque sin olvidar tampoco que buena parte de esa necesidad no adviene sólo por elementos de la estructura textual básica, sino también por la puesta en juego de la cultura que el receptor tiene sobre el fenómeno de la lectura en general y más en concreto sobre el acto de leer ficciones. Desde este universo pragmático se refuerzan líneas de contenido ya presentes en el discurso textual hasta configurar un cuento en que la absurda y estúpida inducción final — la de que un lector histórico pueda ser asesinado por el personaje de la novela que lee — pierde tales caracteres negativos o inverosímiles para constituir un meta-relato sobre el tópico de la creación de mundos que la lectura de novelas implica y sobre el fenómeno de identificación que afecta al lector del género «novela de crímenes». No puede tampoco obviarse que lo que este cuento convierte en su medula semántica: el tópico del lector de ficciones, aboga (estamos en 1964) por predicar la muerte del lector - hembra

[12] T. Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante 1986; Id., *Semántica de la ficción realista* (en prensa).

[13] Vid. Id., *Teoría* cit., pp. 46-51 y *Semántica* cit.

como condición necesaria para la vida del lector - cómplice, problema que planteó por esos años la novela *Rayuela*.

En síntesis, la primera tesis que mi comentario querrá establecer será que el fenómeno de la ficcionalidad no puede agotarse — aunque también la necesite — en la mera caracterización pragmático-recepcional; ésta es un ingrediente complementario de una poderosa construcción textual. El final de este cuento sería simplemente absurdo o estúpido si no mediaran los factores textuales de necesidad que favorecen y permiten su verosimilitud estética.

2. *Situaciones de lectura*

El cuento *Continuidad de los parques* contiene aparentemente dos historias, contadas por un único narrador heterodiegético:

A) La historia contenida en el que llamaré Relato I en que se narran las situaciones de lectura que un personaje va ganando respecto a una novela que se propone leer y finalmente lee.

B) La historia de un Relato II o *novela* leída que cuenta los momentos iniciales, en un encuentro de unos personajes en una cabaña del monte, de un intento de asesinato y los pasos para la realización de tal propósito.

Estas dos historias tienen en principio una relación discursiva de *hipodiégesis*. La novela del Relato II es la leída por del personaje del Relato I. Se da pues una metalepsis hipodiegética. Pero he dicho «aparentemente» y «en principio». Al final descubrimos que se trata de una ilusión de metalepsis porque el desplazamiento de un relato al otro se ve anulado abruptamente por la convergencia de ambas historias — i ambos discursos —: el personaje lector del Relato I es personaje víctima del Relato II y el desplazamiento de la metalepsis se ha convertido en una ilusión; donde aparentemente había dos historias, y *sin dejar de proponerse dos relatos* (la del lector y la de la novela) hay finalmente una única: la historia de un lector que va a ser asesinado. Analizaremos más adelante el mecanismo estilístico seguido para este desplazamiento.

2.1. Antes creo conveniente comenzar el análisis recorriendo las diferentes «situaciones de lectura» que en este cuento se proponen. Siendo como es un cuento sobre el lector de novelas se proponen

en él cinco sucesivas situaciones de lectura, que enumero: 1. Lector discontinuo frustrado. 2. Lector pasivo. 3. Lector interesado. 4. Lector absorbido y 5. Lector co-creador. El recorrido por las primeras cuatro situaciones ocupará la que llamo primera parte del cuento: hasta «Primero entraba la mujer...».

2.1.1. El cuento comienza con la primera situación, la del lector discontinuo-frustrado: «Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes...». Notemos que el acto de leer da comienzo al cuento y también lo clausura, pues con esa misma referencia a la lectura de la novela se cierra el cuento. Su circularidad en torno a la lectura, aparte de acotar al tópico semántico central, eje de la red isotópica (en el sentido ambos términos de U. Eco[14]) viene reforzada por el deíctico temporal «Unos días antes» que simplemente aísla temporalmente el espacio de la lectura como el propio mundo que va a ser contado, sin historia previa. El cuento todo es la historia de una lectura. En este primer estadio de un lector distraído, ocupado, hombre de negocios, con difucultades externas para leer.

2.1.2. La segunda situación de lectura es presentada de inmediato: «Volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes». El contenido de esta nueva situación, que he calificado de *lector pasivo* ofrece dos notas de interés. En primer lugar la lectura en tren que podemos asociar a un cierto tipo de novela susceptible de ser abordada en ese espacio. El universo pragmático del *lector modelo* (sigo con terminología de U. Eco[15]) conoce que la novela de intriga y novela con argumento melodramático (que son dos notas que se actualizarán de inmediato) pueden asociarse con mayor facilidad al espacio de «lectura en tren». En segundo lugar se da cuenta de un paulatino interés del personaje lector, en términos aún de lector-pasivo: «*se dejaba* interesar *lentamente* por la trama, por el dibujo de los personajes».

[14] U. Eco, *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona 1981, p. 125.
[15] *Ibid.*

Tanto la elocución verbal «se dejaba interesar» y el adverbio «lentamente», como el hecho de que la captación de interés la haga coincidir Julio Cortázar con los elementos protuberantes en la estructura narrativa que cuenta una historia: el elemento funcional de la trama y el actancial de los personajes, hacen relacionar esta lectura todavía con la de un lector pasivo, aún no ganado totalmente por la novela. Notemos que nada se dice de los elementos discursivos de la misma.

2.1.3. El deíctico temporal «Esa tarde» marca el paso a la tercera situación de lectura. Ofrece las notas de 'acaudalado terrateniente en adecuada disposición de lectura para una novela de intriga':

a) «Arrellanado en su sillón favorito»

b) «De espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones». Esta nota será luego elemento funcional clave del cuento y supone una anticipación que el lector modelo del cuento de Cortázar, cuando realiza la necesaria retrospectiva que alimentará su coherencia, aprovechará. Por ahora se presenta como un índice externo del espacio de lectura necesario para la inmersión del protagonista en el mundo diegético, de espaldas a toda otra cosa que no sea ese mundo.

c) Las siguientes notas muestran ya la pertinencia del calificativo «Lector interesado» que he dado a esta tercera situación de lectura. Convienen aquí:

— «se puso a leer los *últimos capítulos*». En el tipo de novela que actúa como ingrediente de la enciclopedia del lector modelo de Cortázar en este cuento, los últimos capítulos concentran las mayores dosis de interés pues la novela de intriga con asesinato se resuelve comúnmente en los últimos capítulos. Vemos también aquí una anticipación cuya coherencia — el final de la novela tiene que ser el final del cuento — obtendrá explicación más tarde.

— «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...» «su cabeza descansaba cómodamente...» «los cigarrillos seguían al alcance de la mano...»

Todavía no se ha producido, en esta tercera situación de lectura,

el salto del lector a través del espejo de la ficción y las referencias de lectura son por tanto externas al libro que lee: se limitan a trazar una actitud y el contexto de la lectura caracterizada por 'espacio burgués, cómodo y placentero'.

2.1.4. A partir de «Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes...» comienza la situación que he denominado «Lector absorbido». En ella conviene anotar que los índices de lectura conviven ya con caracteres que se ofrecen de la novela leída de que hasta ahora nada sabíamos:

— «sórdida disyuntiva de los héroes»

— «último encuentro en la cabaña del monte». El lector modelo presupone otros encuentros anteriores y la determinación de los artículos marca correferencialidad respecto a la historia conocida por el lector-personaje.

— Hay por último una percepción del discurso de la novela en términos de su entramado composicional («imágines que se concertaban») y de su trazado estilístico que acentúa la nota de vivificación, en términos de visión, que el lector establece: «imágenes... que adquirían color y movimiento».

2.1.5. Comienza ahora la segunda parte del cuento. Si la primera narraba la *historia de una lectura*, la segunda narrará ya la historia que se lee (la contenida en la novela). Veremos que aunque los hechos ocurridos en la cabaña pasan a ocupar el nivel de la historia, no se abandonan las referencias, explícitas o implícitas, al acto de la lectura.

En cuanto a la tipología que vengo trazando, en esta segunda parte el lector se convierte en *co-creador* del relato que lee. Es un lector al que el narrador cede — desde su carácter anunciado de «testigo» — la responsabilidad de la focalización de la historia, pero sin dejar de serlo a través del fenómeno de su lectura. De hecho la historia se focaliza en los términos de *focalización de la narración contada* en la novela que lee. Esta precisión es fundamental porque a partir de «Primero entraba la mujer» va a originarse un fenómeno estilístico capital y clave de la fortuna discursiva del cuento: la convergencia en un mismo acto narrativo (el narrador y su voz no cam-

bian) de la narración de una historia y *simultáneamente* de su recepción por el lector, de modo que éste se convierte en el focalizador de la narración contada y, como lector, puede emitir al tiempo juicios sobre su discurso. La narración se hace, pues, *sub aespecie lectorem*, a los ojos de su recepción. Analizaremos enseguida la estructura verbal peculiar que permite tal convergencia. Antes permítaseme, según vengo haciéndolo, glosar los términos en que se ofrece el juicio que el lector hace de la novela que lee a partir de los que considero *índices de la lectura*, que sólo pueden ser sostenidos como tales, de ahí que hable de convergencia, en tanto son afirmaciones del narrador pero sometidas y subordinadas a la percepción del lector:

— «Primero entraba la mujer... ahora llegaba el amante». Dos fenómenos cabe destacar aquí: el orden «primero... ahora..» se fija en el resumen sobre su orden de percepción que el lector actualiza. Para ello es muy importante, y lo será en adelante, el uso del *pretérito imperfecto* que posibilita que la historia narrada lo sea al modo de cita o referencia a su actualización en la lectura. El pasado imperfectivo del tiempo verbal permite a nuestro narrador extradiegético conservar la necesaria ulterioridad narratológica y al mismo tiempo crear la apariencia de una intradiégesis, precisamente la de su actualización vivenciada en simultaneidad en el momento de la lectura. Funciona este imperfecto — estructuralmente — como los imperfectos de los discursos en estilo indirecto libre, puesto que aquí el discurso reproducido es el de la percepción que el lector está teniendo de los hechos y no es por tanto la percepción del narrador que habría favorecido seguramente en el relato primario — en el texto de la novela — el pasado perfecto o el indefinido. Nótese que el tiempo — y la función estructural idéntica — se mantiene imperfectivo a lo largo de todo el párrafo en que se narra la percepción que el lector tiene de la historia de la novela:

— «restañaba... rechazaba... se entibiaba... enredaban... Nada había sido olvidado... cada instante tenía... se interrumpiá... empezaba a anochecer...»

A partir del último párrafo «Sin mirarse ya... se separaron» se produce un cambio de registro verbal puesto que el tiempo predominante será ya el narrativo directo del pretérito indefinido, excepto para las dos referencias que se hacen a la lógica narrativa impuesta

en la novela leída por el plan de los personajes y sus manejadas hipótesis sobre un futuro posible y necesario:

— «Los perros no debían ladrar y no ladraron»

— «El mayordomo no estaría a esa hora y no estaba».

En la convivencia de ambos tiempos, pero aún más en el abandono finalmente del imperfecto y la total predominancia del indefinido se cifra uno de los estilemas que favorecen la ruptura de la ilusión hipodiegética, el cambio brusco de nivel y en consecuencia la disolución de la frontera entre libro-realidad, ficción e historia que al final acaece.

Una vez ponderada la importante función del imperfecto (que merecería un análisis más detenido que me es imposible por razones de espacio) volvamos a donde dejamos el problema de los *índices de lectura* en esta parte del cuento. Los hay de varios tipos:

a) A modo de *juicios explícitos* de lector:

— «*Admirablemente* restañaba ella...»

— «Dibujaban *abominablemente* la figura...»

— «El doble repaso *despiadado*...»

b) A modo de sumarios diegéticos sobre el discurso que se está leyendo:

— «Un diálogo anhelante corría por las páginas...». Incluso el hacerlo «como un arroyo de serpientes» denota claramente la rapidez del ritmo narrativo a los ojos del lector y connota el mucho interés de éste, que acelera el ritmo de su lectura.

c) A modo de *hipótesis de lector* que conjetura intenciones:

— «como queriendo retenerlo y disuadirlo...»

d) El último índice de lectura lo encontramos en «se sentía que todo está decidido para siempre». El impersonal «se sentía» denota que en la lectura se comparte el sentimiento de los personajes, pero el tiempo verbal «está decidido» no parece que sea concordante con el verbum sentiendi que conviene a ellos. La estructura verbal, si de la perspectiva de éstos se tratase, habría sido «que todo estaba...» lo que lo habría convertido en un ejemplo de discurso indirecto libre. El tiempo verbal presente: «se sentía que todo *está* decidido para siempre» apela por tanto a la consecuencia que el lector establece respecto a la implacable necesidad o destino de la lógica narrativa. Sólo así se puede observar ésta desde fuera: modificando la estructu-

ra verbal desde el imperfecto al presente de la lectura del personaje (y de la nuestra).

2.2 El cuento se cierra con una última situación en la que el lector se convierte en personaje de la novela que lee. Los índices espaciales y de situación — que analizaremos de inmediato — revelarán una continuidad en la que el lector de la novela es el personaje-víctima del que en esa misma novela se ha anunciado su muerte. El lector de la novela se entrega hasta tal punto a ella que es sucesivamente su focalizador y su personaje. El ciclo se cierra cuando ha traspasado el límite de la ficción y con la ruptura de ese límite se vulnera el principio ordenador de la estructura narrativa, puesto que ser asesinado por un personaje de la novela que lee es *lo que no le puede nunca ancontecer* a un lector histórico. En la medida en que la trama del asesinato pertenece al mundo diegético — al hipo-relato — no puede pertenecer simultáneamente al mundo extra-diegético: el del lector de ese relato. Con este «procedimiento» Cortázar subvierte la lógica sobre la que se asienta el sistema narrativo-ficcional. Pero tal subversión no es un artificio añadido o ajeno a la médula misma del cuento: todo en él está dispuesto en un orden deconstructor de los límites de la retórica narrativa, no al modo de su crisis externa, sino al modo especular de *mise en abyme*, de la propia retórica que sin dejar de funcionar como un mecanismo perfecto de literatura narrativa alcanza su mayor eficacia precisamente en el momento en que resuelve romper los límites mismos que aseguran al relato su existencia. Estos límites son espaciales: el mundo descrito en una novela y el de su lector histórico son dos mundos incomunicados; aquí se comunican en continuidad. También son límites temporales: la lectura es posterior a la historia leída, el relato es siempre de hechos pasados respecto a la lectura. Y, sobre todo, con los espacio-temporales, se subvierten los límites lógicos que separan el mundo ficcional del mundo histórico, el personaje de papel de la persona que lee (se subvierte o anula la distinción personaje-persona)[16]. La

[16] Vid. sobre este fenómeno F. Martínez Bonati, *Representación y ficción* en «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», 1981, Vol. II, n. 1, pp. 68-89 (p. 69).

almendra semántica de este cuento es la *continuidad* — vease su título — entre mundo narrativo y mundo, al crear un personaje lector que vive el acontecimiento hasta el extremo de ser finalmente la víctima de ese acontecimiento. Habrá quienes vean en ello un simple guiño artificioso de un Cortázar proclive a la pirueta formal. Pero habrá quienes vean aquí una metáfora sublime del acto de leer como ruptura de la frontera arte-vida, mundo literario y mundo vivido. Si me encuentro entre los últimos no es tanto por «rescatar» a Cortázar del artificio (no creo que el artificio sea opuesto al arte sino una de sus condiciones necesarias) sino más bien porque hay muchas señales en este cuento tendentes a subrayar que la continuidad trazada entre ambos mundos se comporta como una metáfora del acto de leer ficciones.

3. *La continuidad*

La palanca — sin duda ingeniosa — que origina la sorpresa final ha sido un falso cambio de nivel narrativo: cuando creemos encontrarnos en un relato hipo-diegético y estamos «leyendo» una novela dentro de un cuento bruscamente comprendemos que ese cambio o metalepsis — que se ha producido, empero — se rompe y se hace coincidir las historias del relato hipodiegético con la del extradiegético. La relación, pues, no es la que Sklovskij[17] había llamado *encuadre*, sino fusión de las dos historias en una sola que anula su distinción. Pero no podríamos admitir este juego como verosímil desde el punto de vista estético si no advirtiéramos que tal fusión no afecta sólo a las historias contadas. Si se produce verosimilitud estética es porque previamente ya se había realizado tal fusión mediante el uso estilístico muy especial de dos fenómenos discursivos: la *focalización* y la *modalidad del decir* (récit de paroles). En efecto, la imbricación de un texto en otro se ha originado en el instante mismo del tránsito del lector de la novela a su interior — el viaje al otro lado del espejo —. Su proceso de vivificación de la aventura es el que hace posible finalmente el desenlace. El cuento se propone como una tesis, pues, sobre el «acto de leer ficciones». Luego volveré sobre este aspecto. Previa-

[17] V. Sklovski, *Una teoria della prosa*, De Donato, Bari 1970

mente quiero insistir en que únicamente la disolución de las propias esferas discursivas permite la verosimilitud estética de la disolución de la frontera ficción - realidad. La de las fronteras discursivas se produce por el hecho de que la focalización y la modalidad del decir han subrayado que el cuento avanza en la medida en que el lector-personaje vivifica, focaliza y dice su experiencia al tiempo que la historia que lee se está contando. Ya hemos hecho mención del uso del imperfecto. En el plano temporal se dan otras coincidencias — continuidades — entre el tiempo de la historia y el de la lectura (ambas al anochecer). Sin abandonar el plano de la temporalidad podemos referirnos a la función estilística de la *vitesse*[18]. Al final del cuento la velocidad del relato es trepidante y ello porque se hace coincidir con el *tiempo vivido* de la lectura y el del interés del lector. El ritmo del final del cuento crece en simultaneidad tanto en relación con la velocidad de los hechos, como sobre todo en relación al interés del lector. Sólo así se justifica la práctica eliminación de todo elemento discursivo y verbal que no sea una vivificación de la escena del asesino entrando. Su acelerado ritmo es concordante con la creciente ansiedad del personaje-asesino, pero también con la ansiedad creciente y avidez lectora del personaje-víctima.

Decía W. Iser[19] que en el proceso de lectura se da un interesante fenómeno de expectativa intencional. Al mismo tiempo «se podría decir que cada correlato intencional abre un horizonte concreto, que es modificado, si no completamente cambiado por oraciones sucesivas. Mientras que estas expectativas despiertan un interés por lo que ha de venir, la modificación subsiguiente de ellas tendrá también un efecto retrospectivo en lo que ya había sido leído, lo cual puede ahora cobrar una significación diferente de la que tuvo en el momento de leerlo». A. García Berrio[20] relaciona estos fenómenos con los conceptos clásicos de la lingüística textual sobre previsibilidad reglada, presuposición etc. y U. Eco[21] había hablado de conjunto de estra-

[18] G. Genette, *Nouveau discours* cit., pp. 22-25.

[19] W. Iser, *El proceso de lectura: enfoque fenomenológico* recogido en Mayoral, *Estética* cit., pp. 215-240 (p. 220).

[20] A. García Berrio, *Teoría* cit., p. 236.

[21] U. Eco, *Lector* cit.

tegias textuales que preven su descodificación. En efecto, en el texto de Cortázar la imbricación de ambas historias necesita de un lector modelo capaz de re-examinar, en retroalimentación, su pròpia interpretación de los elementos aparecidos en el texto y a los que no dió inicialmente mayor importancia. Porque junto a esa fusión discursiva, ya comentada, cabe hablar de la continuidad que el lector modelo de Cortázar (y nosotros como lectores históricos) trazamos entre un relato y otro en virtud de la concurrencia de dos mundos (Albaladejo los llama «estructuras de conjunto referencial») con idéntica situación espacio-temporal-actancial. El mayordomo, el cuarto, la puerta, los ventanales, los árboles, el sillón, el lector se descubren idénticos en la historia del lector y en la de la novela leída. Veamos estas reiteraciones:

Mayordomo	Relato I: «Esa tarde después de discutir con el mayordomo una cuestión...» Relato II: «El mayordomo no estaría a esa hora...»
Parque de robles (Título del cuento)	Relato I: «...del estudio que miraba al parque de robles» Relato II: «la alameda que llevaba a la casa...»
De espaldas a la puerta, sillón de terciopelo verde con alto respaldo. Cabeza de lector de una novela.	Relato I: «..su sillón favorito, de espaldas a la puerta... el terciopelo verde... su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo» Relato II: «La puerta del salón, y entonces... el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.»
Últimos capítulos	Relato I. «Se puso a leer los últimos capítulos» Relato II: [desenlace de la historia]

Ventanales	Relato I: «sentir... que más allá de los ventanales danzaba el aire...» Relato II: «la luz de los ventanales»
Atardecer	Relato I: «danzaba el aire del atardecer bajo los árboles» Relato II: «Empezaba a anochecer» «en la bruma malva del crepúscolo» «el mayordomo no estaría a esa hora»

La continuidad de las estructuras de conjunto referencial de un relato y otro es una construcción de sentido que el lector histórico (nosotros) realiza, toda vez que en el texto en ningún momento se afirma que el lector de la novela sea el mismo que va a ser asesinado por los personajes de la novela que lee. Tal deducción la establece el lector histórico, quien la infiere de los elementos de continuidad discursivos, espaciales, temporales y actanciales ya analizados. Es ahora cuando cobra mayor relieve lo dicho por W. Iser en el texto citado. En efecto es la reinterpretación que el movimiento retrospectivo sobre lo leído necesita en el lector histórico, la que le lleva a inferir su hipótesis final. Continúa siendo pues el fenómeno de lectura, esta vez la nuestra, el centro de interés en la constitución semántica de este cuento.

Pero la creación de sentido y la inferencia del receptor no implica siempre admitir las tesis de «huecos», «vacíos» y ambigüedades como fuente del significado. Precisamente — y contrariamente a su apariencia — no hay en este cuento «huecos» en el sentido de indeterminaciones textuales, ni «vacíos» en el sentido de elementos no dichos que puedan favorecer otra cosa que la inferencia final que el lector histórico realiza. Creo que el texto de Cortázar es una construcción sistemáticamente orientada a eliminar toda subjetividad en la asignación de sentido mediante el expediente de convertir el margen de ambigüedad final en un espacio codificado por el propio texto. Sus estrategias de lectura han sido previstas, sugeridas, guiadas y rígidamente administradas de modo que el cauce de interpretación del lector real es particularmente estrecho en tanto su libertad de sentido — aparentemente muy abierta — está constreñida totalmente al pro-

pio juego que el texto establece y prevee. El lector modelo del cuento de Julio Cortázar no puede sino seguir una inteligente estrategia que gobernará incluso su sorprendente final y ha previsto todas las posibles coherencias, isotopias y haces de correlaciones buscadas por un lector crítico. El diseño del lector modelo de este cuento es el de un lector tan inteligente que puede escapar al juego (la regla propuesta en el juego es un absurdo) sólo en el momento en que admite y celebra el excelente trazado de la codificación del propio juego. Por ello estoy más cerca del modo como U. Eco plantea el fenómeno de la recepción textual de ficciones en *Lector in fabula* que de las tesis centrales y extremas del W. Iser de *El acto de leer*[22]. La estructura textual de este cuento — aparentemente abierto — es una constante red de coherencias desde un proyecto o estrategia unitaria que obtiene como resultado el que casi todo se convierte finalmente en el soporte bien administrado de un absurdo que anula estéticamente ese carácter en virtud de la calidad de esa administración y estrategia.

4. *El acto de leer ficciones*

La verosimilitud estética — ya lo anuncié antes — no es sólo el resultado de una fábula perfectamente construida. En el verosímil estético de este cuento colabora con igual fuerza un fenómeno de recepción que glosaré teóricamente a partir de algunas incorporaciones que en el seno de la teoría de recepción hace K. Stierle[23] a las tesis centrales de W. Iser. Me refiero al fenómeno capital — y de singular trascendencia en el cuento que comentamos — de la ficción como horizonte del mundo[24]. En efecto, el esquema de pertinencia necesario para el significado del texto narrativo-ficcional no se agota en la dirección de poner en juego el mundo como horizonte de la ficción, sino que necesita, complementariamente, plantearse la propia ficción como horizonte del mundo toda vez que «los niveles

[22] W. Iser, *El acto de leer*, Taurus, Madrid 1987.

[23] K. Stierle, *¿Qué significa «recepción» en los textos de ficción?* en Mayoral, *Estética* cit., pp. 87-143.

[24] *Ibid.*, p. 91.

de constitución, perspectivización y modalización, que juntos determinan el sistema de pertinencia del texto son, por su parte un asiento de signos semióticos que indican a su competente usuario (sic) el esquema de acto de lenguaje que se pretende. En atención a su esquema de acto de lenguaje, el texto narrativo recibe un sentido que va más allá de la comunicación lingüística inmediata, a través de su situación en el marco de un *universe of discourse* (universo de discurso) que, a su vez, forma parte de un universo de acción que está por encima de él. Así como entender una acción significa siempre retrorreferir una manifestación de acción a un esquema de acción anterior y compartido con otros, así también una recepción de textos constitutiva de sentido significa siempre recepción a la luz de un esquema anterior de acto de lenguaje»[25].

En relación con esta teoría del esquema de pertinencia por referencia al universo de discurso, creo que el cuento de Julio Cortázar construye su verosímil estético en razón de la importancia que el receptor real-empírico, el lector histórico, otorga al «acto de leer ficciones» como esquema de acto de lenguaje desde el que se mide el grado de pertinencia del desplazamiento que en el cuento se da desde la historia de la novela leída a la historia del cuento. El receptor histórico de Cortázar y — si queremos — el lector modelo que el cuento ha diseñado, cuenta con la importancia que en la experiencia de lectura del género novela negra tiene el fenómeno de la vivificación e identificación del propio lector con la víctima a través de los miedos y riesgos que siente propios aun sabiéndolos imposibles. A todo lector de novelas de crímines le ha ocurrido sentirse «amenazado» por la irritante posibilidad de una intrusión en su mundo del mundo narrado en la novela. En el tópico general de esa identificación se asienta, creo, las condiciones de legibilidad estética del cuento de Cortázar como algo más y algo diferente de un absurdo. Sólo el esquema pragmático de acción que vengo llamando «acto de leer ficciones», como esquema de género previo y determinante de la recepción de este cuento, posibilita que su significado trascienda el simple juego o banal pirueta. El dominio que el receptor modelo de

[25] *Ibid.*, p. 95.

Cortázar tiene sobre la cultura del género «novela negra o novela de crímenes» (cultura que en el propio texto está continuamente presente a través de topoi muy característicos: terrateniente, mayordomo, pasiones, encuentros furtivos, plan, asesinato etc.) actúa de esquema de pertinencia para su valoración. Incluso es importante para tal efecto el fenómeno paralelo del horizonte de expectativas creado para el receptor por la naturaleza del autor implícito del texto. Aunque no tuviéramos noticia alguna de Julio Cortázar como autor muy preocupado por el juego con la retórica narrativa y aunque no tuviéramos idea de la importancia que Julio Cortázar concede en toda su producción literaria a los límites difusos de realidad y ficción, aunque no se diera, digo, este esquema de pertinencia auctorial en los términos de conocimiento del autor real, es indudable que tal esquema de pertinencia funciona como horizonte rescatado por el dibujo que el receptor hace del autor implícito de este cuento.

En conclusión, el esquema de pertinencia que en este texto se actualiza es el acto conocido como «acto de leer ficciones»; allí se realiza un fenómeno peculiar de identificación lector-historia e incluso en las ficciones de crímenes, de lector-víctima, que actúa como horizonte de mundo necesario para el verosímil estético de este cuento. Según el esquema teórico que Tomás Albaladejo[26] ha diseñado para los modelos de mundo podríamos decir que el cuento de Julio Cortázar pertenece a un modelo de mundo de lo ficcional verosímil (tipo II) en cuyo seno se ofrece un desenlace no inscribible en el conjunto referencial propio del mismo, sino en todo caso en un modelo de mundo del tipo III, de lo ficcional inverosímil. Tal desenlace, empero, no se pretende situar en ese otro modelo de mundo, sino, por el contrario, es un desenlace que implica una referencia autotelica al fenómeno de la lectura de ficciones como ingrediente necesario para que tal salto no suponga el salto de un modelo de mundo al otro, sino una salida desde la literatura a la meta-literatura. Mediante esa salida, que estimo necesaria y creo real en la recepción concreta del cuento de Cortázar, el inverosímil inferido por el receptor se explica con referencia al esquema de pertinencia que supone

[26] T. Albaladejo, *Teoría* cit., pp. 58 y ss.

el acto de leer ficciones como acto conocido y topificado en nuestra cultura literaria con los contenidos de ruptura de la mediación o frontera entre los modelos de mundo de lo real verosímil y del modelo de mundo de lo ficcional verosímil. Esa ruptura, de singular trascendencia en la recepción de determinados textos, es el esquema de pertinencia necesario para el verosímil estético de este excelente cuento.

José María Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia