

## SUBVERSIONES EN “CONTINUIDAD DE LOS PARQUES”

### SUBVERSIONS IN “CONTINUIDAD DE LOS PARQUES”

Carmen Vitaliana Vidaurre Arenas  
Universidad de Guadalajara  
carmen.vidaurre@academicos.udg.mx  
<https://orcid.org/0000-0001-8390-5937>  
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.127>

Fecha de recepción: 03.03.22 | Fecha de aceptación: 04.05.22

#### RESUMEN

En este trabajo abordamos “Continuidad de los parques” a partir de algunas propuestas de estudio formuladas por Greimas, desarrolladas en obras como *Semántica estructural* (1971), *En torno al sentido* (1973) y *Del sentido. Ensayos semióticos* (1989) con el propósito de identificar los principales trazados semánticos y socio-culturales implicados en ese breve relato, incluyendo aquellos que, pese a las innegables aportaciones realizadas por los numerosos estudiosos de este escrito de ficción, han sido ignorados.

**PALABRAS CLAVE:** Semiótica, “Continuidad de los parques”, Greimas, análisis textual, metaficción.

#### ABSTRACT

In this work, we approach “Continuidad de los parques” from some contributions formulated by Greimas, developed in works such as *Structural Semantics* (1971), *Around the sense* (1973) and *Of the sense. Semiotic essays* (1989), with the purpose of identifying the main semantic and socio-cultural traces involved in that brief story, including those that, despite the undeniable contributions made by the numerous researchers of this writing of fiction, have been ignored.

**KEYWORDS:** Semiotics, “Continuidad de los parques”, Greimas, Textual Analysis, Metafiction.

## NOTA INTRODUCTORIA

Julio Cortázar sigue siendo uno de los más apreciables representantes del denominado *Boom Latinoamericano*, designación con la que se reconoce una etapa de amplia y valiosa producción literaria en Hispanoamérica, iniciada en la década de 1960, que concentró una cantidad notable de destacados escritores que lograron difusión internacional y una trascendencia aún vigente. Aunque al estudiar las producciones de algunos de estos autores se observa la dominante en el de análisis de la novela, por razones obvias, las innovaciones se manifestaron también en la narrativa breve y “Continuidad de los parques” es reconocido como ejemplo magistral de ello.

“Continuidad de los parques”, que formó parte del volumen de relatos *Final del juego* (1956) de Julio Cortázar, es un breve y célebre texto que ha sido objeto de diversos estudios por parte de destacados analistas. Greimas (1990) le dedicaría el ensayo titulado “Una mano en la mejilla”<sup>1</sup> y lo consideraría un “esbozo de una teoría de la literatura” (p. 61). Gerard Genette (2004) haría referencia a la narración en sus estudios sobre la metalepsis. Solano Rivera (2015), por su parte, ofrece una revisión de algunos trabajos publicados entre 1972 y 2011 sobre este cuento, sin mencionar a Greimas ni a Genette. Aunque podrían añadirse otros nombres para ese periodo, únicamente agregaremos a su listado los trabajos de Díaz de Castro (1974), Botton (1983), Tyler (1986), Risco (1987), MacHale (1987), Beristaín (1993) y Filinich (1996). Pese a la variedad de enfoques al estudiar este cuento, no se ha ofrecido un análisis greimasiano del mismo, pues el propio Greimas señaló realizar solo algunas observaciones, y tampoco se han considerado algunos elementos que abordaremos en este análisis a partir de las propuestas sobre los programas narrativos, subtextos y semántica estructural (Greimas, 1971, 1973, 1989).

## ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS

### 1. ENCUADRE DEL “HACER”: LA ACTIVIDAD LECTORA

La situación inicial del relato es el comienzo reciente de la lectura de una novela por parte de un personaje cuya identidad no se ha esclarecido. Se ha evitado señalar una fecha para dar precisión a lo cronológico y la impresión vuelve a hacerse manifiesta al referir a las actividades que causan la suspensión de la lectura por parte del personaje, pues se indica

---

<sup>1</sup> El trabajo se había publicado en español en la *Revista de Occidente* y sería posteriormente coleccionado en el libro de ensayos titulado *De la imperfección*, publicado en francés en 1987, y en español tres años después.

solo que se trata de transacciones económicas que demandan atención inmediata. La acción inicial será reanudada mientras el lector de la novela regresa de su viaje de negocios (no se señala la duración de estos, ni del viaje); los elementos caracterizadores informan que las actividades comerciales han implicado un desplazamiento: de ida y retorno, lo que indica cierta distancia, connotación reforzada por la referencia a la reanudación de la lectura durante el regreso por tren. Esto significa que al igual que la temporalidad, la espacialidad ha sido caracterizada por una demarcación indeterminada, pero implica dos espacios separados por una distancia que puede recorrerse en un vehículo que apunta a una cronología posterior a la introducción del ferrocarril como medio de transporte.

De este modo, el narrador no se sirve de la posibilidad del uso de anclajes temporales y espaciales históricos y geográficos; antes bien, procede en su relato de manera sintética y deja implícitas las descripciones. Esto expone una negativa a singularizar, apela a la coparticipación imaginativa del lector, pero también vuelve dominante cierta generalidad.

Las acciones contrapuestas que realiza el actante-lector permiten crear un esquema de relaciones, porque la lectura inicial ha sido interrumpida por actividades económicas y no se ha reanudado sino posteriormente a la conclusión de las mismas, oponiendo así: lectura vs actividades económicas, eje sémico que expresa el esquema del «hacer».

## **2. MODALIDADES DEL «HACER» Y CARACTERIZACIÓN DE LOS PRIMEROS ACTANTES**

El esquema del hacer se repetirá en la siguiente secuencia, donde posteriormente al retorno y luego de concluir otras actividades económicas (escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías), el personaje vuelve a la lectura. Los indicadores temporales se caracterizan nuevamente por una demarcación difusa (“esa tarde”), sin que se señale el lapso que tomó la escritura de la carta ni la discusión sobre aparcerías con el mayordomo.

El espacio en que en esta ocasión se reanudará la lectura se señala explícitamente, pues es un estudio que mira hacia otro espacio: un parque de robles<sup>2</sup>. Antes, la reanudación de la lectura también se verificó en un área que conecta dos lugares: un tren.

---

<sup>2</sup> Signo indicador de una geográfica, los robles no crecen en cualquier clima, aunque constituyen árboles ornamentales en diversas ciudades.

Respecto a los investimentos espaciales se destaca ahora que es un sitio colindante, pero separado de otro, y un sitio destinado a una actividad intelectual, caracterizado por su tranquilidad.

Sobre los investimentos de los actantes, observamos que lector de la novela es caracterizado como hombre de negocios que cuenta con un representante legal, un mayordomo y está relacionado con aparcerías<sup>3</sup>, actividad que van a referirnos a un entorno rural y de relaciones económicas entre grupos sociales diferenciados, porque la aparcería —todavía vigente—, constituyó una modalidad importante en Argentina y otros países hispanos a finales del siglo XIX, y fue criticada por constituir una alternativa no idónea a la inequidad del reparto de tierras, ya que no excluyó la desproporción en la distribución de pérdidas y ganancias entre aparcerero y dador. Esta relación, en el cuento, connota potenciales tensiones entre los sujetos implicados toda vez que se caracteriza al lector de la novela (patrón) y al mayordomo (subordinado) como oponentes al señalar que el lector discutió, no habló o dio instrucciones, sobre una cuestión de aparcerías, pese a no ser explícito en el plano manifiesto si se implica al mayordomo como aparcerero y al lector de la novela como dador de estas (y con ello como terrateniente), pero la referencia señala un estatus diferenciado, en conflicto, en un contexto rural.

Se introduce, así, un semema a partir de la conexión de dos sistemas sémicos distintos, cuyos ejes puede expresarse mediante las siguientes estructuras: terrateniente dador de aparcerías vs aparceros (implícitos); patrón vs mayordomo. En ambos casos se trata de relaciones económicas de poder vs subordinación, y de jerarquías diferenciadas en la estructura social.

Los actantes, por su parte, no tienen nombres ni se describen sus características físicas, psicológicas o su vestuario, pero es posible establecer un conjunto de elementos distintivos del lector: es dueño de tierras (agrícolas o ganaderas), vive en una finca, posiblemente dador de aparcerías, tiene a su servicio un apoderado y un mayordomo, viaja por negocios. Su esfera de acción se caracteriza porque lee una novela y cuya acción interrumpe por actividades económicas para luego volver a la lectura.

---

<sup>3</sup> El contrato de aparcería tiene ciertas similitudes con el contrato de arrendamiento; pero, mientras que el arrendador está desvinculado de la explotación y los riesgos de la actividad agrícola o agropecuaria; el contrato de aparcería, en teoría, es de colaboración y de estructura asociativa, ya que el dador (dueño del terreno) entrega la tenencia de la tierra al aparcerero, vinculándose como socios. Es decir que, ambas partes deben colaborar, aportando uno el capital y el otro el trabajo, participar en las utilidades y los riesgos. La pérdida de los frutos debe ser soportada en la misma proporción que la distribución de los frutos.

El mayordomo está bajo el patronazgo del lector y discute con él, se define por su rol laboral y su actuar frente a su patrón respecto a las aparcerías. El apoderado, en cambio, figura como un elemento atributivo del hacendado, no realiza ninguna acción y solo es el destinatario de una carta escrita por quien lo emplea, hecho que lo convierte en un mero circunstante.

Las características de la enunciación de estas dos primeras secuencias corresponden a las de una narración en tercera persona que relata asuntos que podrían ser referidos por un testigo de los acontecimientos, aunque se señala información que implica cierta focalización en la interioridad del protagonista, pero que igualmente es deducible a partir de la observación. El narrador se ubica en un tiempo posterior a lo narrado, que se refiere en pasado e imperfecto.

### **3. LA TRAMA DE UNA NOVELA COMO RELATO ENMARCADO POR EL RELATO DEL CUENTO**

En esta secuencia se observa claramente la focalización del narrador en el lector-personaje, pues ofrece informaciones que implican un conocimiento que sobrepasa el de un mero testigo:

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 (Cortázar, 1976, p. 7).

La mayor parte de las informaciones corresponden a una cualificación de la actividad lectora; se describe al personaje arrellanado (extendido con comodidad) en el sillón que prefiere, en la tranquilidad del estudio y de espaldas al espacio de entrada para evitar la posibilidad de intrusiones. El narrador conoce parte de lo que el personaje siente, piensa, hace y desea; sin embargo, escatima toda información que no se refiera al actuar relacionado con leer y describe las condiciones en que el habitante de la finca reanuda su lectura caracterizando el espacio por un conjunto de rasgos: se destacan semas sobre la comodidad, el placer sensorial y se expone el esfuerzo porque un sitio delimitado permita privacidad, aunque se indica que el lugar no impide la posibilidad de ingresos («interrupciones»). La singularización del espacio de lectura será lograda mediante la referencia al color y al material que recubre el sillón del lector, que es fuente de una experiencia sensorial concreta, pues es acariciado repetidamente. Se indica también el avance de la lectura al señalar que se trata de los últimos capítulos, lo que constituye un

indicio de las elipsis involucradas en el relato, pues se ha pasado del inicio de la novela a sus partes finales.

La trama que es objeto de lectura se presenta como enmarcada por el relato marco sobre su lector, y se hace referencia a la relación que el personaje mantiene con ella: “Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida” (Cortázar, 1976, p. 7). Se trata de datos que cualifican al actante, capaz de retener las informaciones e interesarse por lo referido. Estas cualificaciones continúan en las siguientes líneas al expresar que el lector disfrutaba con un placer “casi perverso” (malvado o desviado del orden), calificativo que indica cierta distancia del narrador respecto al lector-personaje cuya actitud evalúa desde un enfoque ético-moral, y a quien ha caracterizado como cómodo en el terciopelo del alto respaldo en que descansa su cabeza mientras tiene cerca los cigarrillos. Además, se ha redondeado la descripción del lector (hombre de negocios, en una finca con estudio, tal vez dador de aparcería, tiene a su servicio un apoderado, un mayordomo, un sillón favorito, fuma e, inclusive, goza casi perversamente la lectura de una novela). No obstante, desconocemos otro tipo de informaciones sobre él; en su lugar, se ofrecen rasgos de la trama narrativa.

En la novela tiene lugar un último encuentro, en una cabaña del monte, entre una mujer y su amante. En principio, de modo análogo a como se han alternado las acciones de leer y realizar actividades económicas, se observa una alternancia entre el espacio-tiempo del lector y el espacio-tiempo de la trama leída: se señala que la ilusión novelesca gana al personaje mientras descansaba, que más allá danzaba el aire en los árboles y que progresivamente las imágenes de la novela adquirirían color y movimiento. Figuran aquí una serie de enunciados isotópicos que refieren al borrado de límites entre los dos espacios narrativos, el relato marco y el enmarcado, al describir las acciones y condiciones de la lectura, mediante enunciados figurativos que implican el sema de lo espacial: “irse desgajando [...] de lo que lo rodeaba” (p. 7), “absorbido por” (p. 7), “dejándose ir [...]” (p. 7), hasta que el lector deja de serlo para transformarse en testigo de la trama de la novela, lo que le confiere un rol distinto al de mero lector. En su ensayo, Greimas (1990) observaba al respecto:

Se trata, pues, del vertimiento progresivo del sujeto de estado que entra en contacto de manera sucesiva con dos distintos estratos del objeto literario: primero su organización temática [...] expresada con los términos de la crítica literaria clásica, y en seguida su manifestación figurativa (‘las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento’) que amarra un nuevo modo de aprehensión (p. 62).

El fenómeno de borrado de límites ha sido progresivo, pues inicialmente se ha caracterizado una intermitencia en la lectura y luego una intensificada inmersión en ella.

La modalidad específica de la enunciación referida a la síntesis de la trama de la novela tendría que llevar a preguntarnos quién evalúa como sórdida la disyuntiva de los héroes (el narrador omnisciente que narra en tercera persona o el lector-actante en el que ese narrador se encuentra focalizado) y quién reconoce como héroes a esos personajes, estatus diferenciado del de protagonistas. Las características del relato imposibilitan identificar quién evalúa y califica, pues el narrador no hace distinciones precisas entre su punto de vista y el del lector. Pero lo que debe destacarse es que en el plano manifiesto se introduce el siguiente fenómeno: se reconoce a los protagonistas de la novela como héroes, al mismo tiempo que se cualifica la disyuntiva ante la que se encuentran como sórdida (sucia, indecente, maliciosa, escandalosa, pobre), lo cual hace visible una doble perspectiva contradictoria en la enunciación narrativa que cualifica y que corresponde al eje sémico de lo valorado/lo no valorado (expresado a través de una instancia que introduce las cualificaciones o investiduras de diversas acciones, en los diversos sintagmas, que implican sistemas sémicos y ejes sémicos clasemáticos específicos), generando trayectos de sentido de índole opuesta y en los que subyacen enfoques con connotaciones éticas e incluso moralizantes, pues el diálogo queda connotado por la idea de peligro y muerte, al compararse con un arroyo de sierpes<sup>4</sup>. Además, el repaso del plan urdido es despiadado, la disyuntiva es sórdida, la mujer realiza acciones calificadas como admirables y otras abominables, la pasión (implícitamente entendida como ilegítima de los amantes) se califica como secreta y protegida, ceremonial, y los amantes son reconocidos como héroes ante una disyuntiva sórdida.

La narración se manifiesta como espacio de puesta en discurso de contradicciones ideológicas y de enfoques morales contrapuestos sobre los personajes y sus acciones, sin que sea posible identificar la procedencia atribuible a tales contradicciones, pues no sabemos si las opiniones son las del narrador anónimo o las propias del protagonista-lector. Esto se complica, ya que el enunciado “dibujaban abominablemente la figura de otro” (Cortázar, 1976, p. 7), podría corresponder a una focalización temporal en el personaje del amante y no al punto de vista del lector de la novela, o del narrador

---

<sup>4</sup> El símil que se hace del diálogo con un «arroyo de serpientes» deriva de dos sintagmas que son objeto de reelaboración creativa, por una parte, de la frase «nido de serpientes», lugar común de comparaciones con implicaciones moralizantes y religiosas, y, por otra parte, del tropo en que se comparan la serpiente y el río.

omnisciente del relato, lo que no elimina la importancia de las contradicciones manifiestas en los calificativos.

Al comentar algunas características del cuento, Greimas (1990) destacaba, en relación con los anteriores calificativos, la función patémica que cumplen<sup>5</sup> y añadirá que:

El “diálogo anhelante” engarza en forma definitiva dos planos del significado —diálogo en el texto y diálogo de los dos cuerpos— mientras que su comparación con “un arroyo de serpientes”, al agregar una nueva dimensión figurativa, referencializa la escena amorosa, le confiere definitivamente el estatuto de “realidad” (pp. 65-66).

A las observaciones realizadas por el investigador debemos añadir que el símil señalado, unido a otros lexemas contextuales presentes en el relato, como “enredaban el cuerpo” (Cortázar, 1976, p. 7) genera un semema que evoca un subtexto propio de una tradición religiosa, que es modificado parcialmente. Este subtexto se manifiesta por la presencia de un conjunto de signos: una pareja (hombre y mujer) en aislamiento, oculta, en un acto transgresor, en un contexto de lo vegetal, “un mundo de hojas” (Cortázar, 1976, p. 7); a ello se suma el elemento de la sierpe que alude al pasaje sobre el pecado original, subtexto modificado pero reconocible en el cuento. Al mismo tiempo, el símil sobre las serpientes, en relación con signos y sintagmas como «diálogo», «palabra a palabra», «línea a línea», «hojas», genera otro semema que refiere a la escritura literaria generando un trayecto de sentido que implica una asociación entre los renglones de ese diálogo escrito en la novela, con las serpientes de un arroyo, lo que permite una lectura plurisotópica que apela a una interpretación ético-religiosa sobre lo literario. Debemos recordar que la lectura ha sido caracterizada antes como un placer casi perverso; la escritura, por su parte, queda ahora relacionada con lo peligroso, pues las palabras de los personajes de ficción se comparan con un arroyo de serpientes en forma específica.

La novela que lee el lector-hacendado, sintetizada en el relato, nos permite identificar una trama que, pese a constituir un asunto narrativo relativamente frecuente en cierto tipo de obras, guarda puntos de contacto evidentes con una célebre novela británica, prohibida en su época, y que aborda ciertas temáticas sobre los conflictos de clases, la libertad sexual frente a la moral, la relación entre ficción y realidad. Dicha novela se manifiesta como subtexto literario deconstruido (con variaciones) en el relato toda vez que hay signos suficientes para identificar la trama general de la célebre obra *Lady*

---

<sup>5</sup> Luisa Puig (2008) ha hecho referencia al efecto patémico que se logra mediante el empleo de palabras que describen o buscan desencadenar emociones o crear el efecto de hacerlo.



*Chatterley's Lover* del escritor británico D. H. Lawrence. Se trata de elementos afines, tales como una relación entre una mujer y su amante, la expresión del deseo de asesinar al esposo, la cabaña en que se encuentran los amantes, el parque de robles, la importancia del color verde en las descripciones, de la lectura en la actividad del esposo, la referencia a las sierpes, pero también la presencia en la novela de frases significativas, recuperadas de otra forma en el relato como: “Las hojas de roble eran para ella como hojas de roble deformadas por un espejo, ella misma era un personaje leído por alguien, recogiendo primulas que no eran más que sombras, o recuerdos, o palabras”<sup>6</sup>. Asimismo, los dos textos comparten el conflicto entre grupos o clases sociales distintas, que figura como relativo trasfondo a la historia de los amantes y el esposo. Este fenómeno constituye una modalidad de metaficción y uno más de los elementos lexemáticos contextuales que forman parte de un sistema sémico de lo literario del que encontramos abundantes elementos en el relato (en signos y sintagmas como leer, novela, trama, personajes, escribir, palabra a palabra, las páginas, diálogo, leyendo, etc.).

La temporalidad del acontecer de la trama de la novela no se precisa en el relato ni tampoco la duración de la lectura. La narración pasa del espacio del estudio que mira al parque de robles, a la cabaña del monte, al mundo de hojas secas y senderos furtivos de la novela (paso del universo de la ficción al de la metaficción).

Los indicadores espaciales hacen referencia a una cabaña en un contexto rural, y en la parte final de la secuencia se caracteriza una concepción determinista del acontecer en la que: “A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido” (Cortázar, 1976, p. 8). No se indica una hora, pero se señala que empezaba a anochecer; de modo que la temporalidad sigue caracterizada por límites no demarcados de manera precisa, pero investida por rasgos que la mitifican como algo en que el hacer está predeterminado.

Los espacios quedan caracterizados por lexemas diferenciados, aunque no disjuntos: el sitio del lector es cómodo, los ventanales le permiten mirar los robles; el lugar en que actúan la mujer y su amante, en cambio, es caracterizado como un mundo de hojas secas, protegido, una cabaña a cuya puerta se bifurcan dos sendas opuestas.

---

<sup>6</sup> “The oak-leaves were to her like oak-leaves seen ruffling in a mirror, she herself was a figure somebody had read about picking primroses that were only shadows or memories, or words” (Lawrence, 2005, p. 34). Puede observarse que la protagonista se caracteriza como un personaje que es leído por alguien más, resultando así análogo a la mujer de la novela del relato de Cortázar.

Vamos a considerar aquí el análisis de los actantes de la trama enmarcada: la mujer es cualificada como recelosa y llamada heroína; entra primero a la cabaña, atiende admirablemente la herida de la cara de su amante con besos, dialoga con él, lo acaricia (“como queriendo disuadirlo y retenerlo” [Cortázar, 1976, p. 7]), dibuja (“abominablemente” [Cortázar, 1976, p. 7]) con sus caricias otro cuerpo que es necesario destruir, repasa y considera coartadas, azares y posibles errores de un plan para destruir al otro. En suma, ella es sujeto y objeto de una pasión secreta, ceremonial; se encuentra ante una disyuntiva sórdida. Así, de manera no explícita se induce al lector del relato a suponer que la mujer es casada o sostiene una relación transgresora de un orden al que ella está subordinada.

El amante entra a la cabaña después de la mujer. Está herido en la mejilla por el chicotazo de una rama y no quiere repetir una ceremonia secreta de caricias; antes bien, quiere eliminar al otro y lleva un puñal junto a su pecho en el que late agazapada la libertad. Dialoga con la mujer. Mientras recibe las caricias, repasa y considera coartadas, azares, posibles errores del plan para eliminar al otro; en un diálogo anhelante y ante una disyuntiva, repasa (despiadada y doblemente) el plan con la mujer.

Los actantes sujetos han establecido un convenio (un contrato) no para restaurar una situación que fue previamente alterada, sino para eliminar a quien constituye un obstáculo y una sujeción que los priva de su libertad. En ese sentido, buscan instaurar un nuevo orden donde ellos mismos son los destinatarios que quieren liberarse de una subordinación no deseada.

#### **4. LA CONTINUIDAD: ESCENA DEL DESENLACE**

En el texto se indica tipográficamente una separación entre esta secuencia final y los acontecimientos previos; sin embargo, en el nivel de la trama se observa una continuación de los hechos, fenómeno que vuelve a poner en evidencia el eje sémico de la continuidad vs la delimitación o separación, que está implicada inicialmente en el título del cuento. A su vez, es reiterada por los elementos que refieren a espacios separados, pero colindantes, que es posible franquear; de modo que se pone en crisis, se neutraliza ese eje sémico planteado aun cuando se indique por un interlineado mayor que divide partes del relato.

Los amantes se despiden en la puerta de la cabaña y se alejan en direcciones contrarias: han aceptado el contrato que establecieron. La situación que buscan revertir o

eliminar queda condensada en las cualificaciones (separados en direcciones opuestas, sin verse y atados a su tarea preestablecida).

El amante-sujeto se dirige al sur, pero antes de irse se vuelve a ver a la mujer (que lleva el cabello suelto), corre, se protege en los árboles y los setos hasta ver la alameda que lleva a la casa. Sube, entra, se cualifica su ingreso y se señalan los lugares por los que transita hasta llegar a su destino.

Se puede observar que el espacio ha sido caracterizado ahora en contraste respecto de la cabaña: es una casa con porche, hay perros (que no ladran), un mayordomo ausente, tiene una sala azul, una galería, una escalera alfombrada, dos habitaciones, un salón y ventanales. Se trata de un edificio cuyos interiores están delimitados y a la vez conectados. El último detalle que se ofrece permite identificar la conjunción de dos lugares, el del relato marco y el del enmarcado en un solo universo ficcional mediante la referencia al sillón de terciopelo verde en el que está sentado un personaje que lee.

Podemos notar, además, la presencia, en el relato enmarcado, de dos personajes cuyos atributos coinciden con los que participan del relato marco: el mayordomo y quien lee en el sillón de terciopelo verde. Esto hace visible el borrado de límites entre ambas narraciones y la mezcla (o continuidad del relato marco y el enmarcado), que no solamente se manifiesta por la presencia de los actantes en ambas tramas, pues desde el inicio de la secuencia anterior figuran una serie de enunciados isotópicos que refieren al borrado de fronteras entre los dos espacios narrativos.

En el relato también se puede identificar la presencia de un sistema semiótico clasemático de lo visual que se manifiesta en diversos elementos (“el dibujo”, “miraba”, “verde”, “línea a línea”, “las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento,” “testigo”, “dibujaba”, “la figura”, “sin mirarse”, “para verla”, “distinguir”, “bruma malva”, “sala azul”). El número de signos que conforman este conjunto, dada la notable brevedad del texto, es significativo, particularmente porque el relato involucra una función emblemática del color como elemento que permite una identificación; asimismo, otros componentes del texto generan efectos de sentidos cromáticos y visuales (es el caso de “la sangre”, las “hojas secas”, “los ventanales”, el “crepúsculo”, el “anochecer”, “la bruma malva”, el “parque de robles”, “la alameda”, el “arroyo de serpientes”, la “galería”). Sistema semiótico que conecta con la visibilidad de la palabra escrita, la escritura, perceptible mediante la lectura, fenómeno que puede identificarse en

otras obras del escritor argentino en las que lo visual tienen un papel muy importante (por referencias al cine, las artes plásticas, la fotografía, etc.).

En esta última secuencia, los personajes de la novela pasan a ser protagonistas del relato que leemos nosotros. Las esferas de acción son las siguientes: los sujetos son los amantes y se presentan en pareja de relaciones hiponímicas e hipotácticas, pues no solo comparten una misma acción, sino que también subordinan sus acciones a las del otro. La mujer se aleja corriendo por la senda que va al norte. El amante se separa de la mujer por la senda opuesta, se vuelve para verla, se aleja, hasta llegar a la alameda que lleva a la casa; luego sube tres peldaños, entra, comprueba la descripción que en algún momento le ha hecho la mujer y llega al lugar en que se encuentra su potencial víctima-opositor. El objeto que los amantes desean es la libertad que late agazapada en el pecho del amante junto a un puñal. El adyuvante mayordomo está ausente en el momento de la intromisión. Los perros, actante colectivo adyuvante, no ladran y no cumplen con su papel de guardianes. El oponente (pasivo) lee una novela en un sillón de terciopelo verde (en un salón con ventanales). Por su parte, los destinatarios y destinatarios del objeto que se busca (la libertad) son la mujer y el amante.

Ninguno de los actantes ha sido recubierto por determinaciones figurativas toda vez que son figuras indefinidas y caracterizadas por su hacer (mayordomo, lector, amante), aunque los personajes principales están levemente diferenciados por su género o detalles como llevar el cabello suelto, fumar, preferir un sillón de terciopelo verde, tener una herida en la mejilla, entre otros. Tampoco poseen nombre propio, signo de su individuación, por lo que no están revestidos de una identidad precisa. Esto manifiesta un contraste con la importancia otorgada a los elementos ópticos, a la visibilidad y la emblemática del color del sillón.

Anteriormente observamos la imprecisión que caracteriza los indicadores temporales. No obstante, ahora debemos destacar un fenómeno en relación esto, ya que, cuando el hombre reanuda su lectura por tercera ocasión, se señala que a lo lejos “danzaba el aire del atardecer” (Cortázar, 1976, p. 8); incluso, cuando finaliza la narración de la trama sobre el diálogo de los amantes se indica que “comenzaba a anochecer” (Cortázar, 1976, p. 8); y cuando el amante llega a la alameda que conduce a la casa se indica “la bruma malva del crepúsculo” (Cortázar, 1976, p. 8). Encontramos, en ese orden, tres distintas formas de

señalar un mismo lapso (lo posterior a la puesta del sol<sup>7</sup>); esto es, una serie de encajaduras temporales que permiten una homologación, pues, pese a las imprecisiones del sentido que tienen en su uso cotidiano expresiones como “atardecer”, “comenzaba a anochecer”, o la presencia de la bruma liliácea del crepúsculo, este tipo de referencias de lo temporal crean efectos de sentido que no son excluyentes en el relato.

Así, todo lo narrado, desde que el hombre reanuda su lectura por tercera vez hasta que el amante llega a la casa, ocurre en un intervalo relacionado con la puesta del sol, y el tiempo del relato marco y enmarcado es el mismo, lo que produce la impresión de una temporalidad simbólico-mítica, detenida o prolongada, de ese umbral de la transitoria continuidad de la claridad del día a la oscuridad de la noche. Entonces, tiempos y espacios interconectan constantemente con otros de los que son colindantes a través del tránsito o la visibilidad, pero también a partir de la coparticipación de ciertos rasgos reiterados.

La combinatoria de los elementos lexemáticos con los semas nucleares genera otros efectos de sentido mediante los cuales se establece un sistema de correspondencias y oposiciones con vínculos entre distintos sistemas sémicos, presentados como si fueran equivalentes, y faculta la unidad de sentido del relato y la identificación de todos los implícitos y presupuestos que el lector del mismo debe sobreentender. De esta manera, además, se crea una puesta en abismo mediante los elementos de la metarreferencialidad, porque leemos una narración en el que se refiere la historia de un lector.

Sin embargo, el relato proporciona informaciones que, aunque permiten identificarnos como lectores con el personaje de la narración, también nos facultan para diferenciarnos de él por el tipo de actividades que realiza y otros investimentos, ya que se trata del lector de una novela, transformado en el desenlace en opositor de una pareja de amantes: es un terrateniente, probable dador de aparcerías, viaja en tren, patrón de un mayordomo y un representante.

Ahora bien, al estudiar la estructura narrativa y específicamente la relación del héroe con el orden social, Greimas (1971) observa que, en los relatos estudiados por Propp, la situación inicial del cuento de tradición oral comporta una cierta cantidad de constantes: en ella se afirma la existencia de un orden social, manifestado por la distinción

---

<sup>7</sup> Consideremos que la puesta de sol, tiempo que transcurre desde que el sol comienza a desaparecer por el horizonte hasta que deja de verse, tiene una duración aproximada de diez minutos y dura lo mismo en casi todos los lugares del mundo, salvo en los que se ubican muy próximos a los polos, aunque la claridad posterior puede prolongarse hasta media hora, dependiendo de la época del año, la latitud y altitud del lugar.

entre clases sociales, edades y el reconocimiento de figuras de autoridad (mandatarios). La situación narrativa se caracteriza por la ruptura de este orden porque los representantes de la generación joven contravienen la ley o norma de los representantes de la generación vieja. La desobediencia implica la aparición de la desgracia y la sociedad cae en alienación. El héroe suele pertenecer a la generación joven y su papel consiste en encargarse de suprimir la enajenación social mediante el restablecimiento del orden perturbado, y para hacerlo se destaca de la sociedad situándose en un plano moral.

Por esto, Greimas propone que este tipo de relatos parece formar parte de una subclase que cabría denominar relatos de restauración del orden social y, al interior de dicha subclase, encuentra relatos orales, míticos, y literarios. A su vez, destaca la existencia de otro tipo de relatos donde orden social es roto por la conducta del héroe, que posteriormente buscará eliminar una alienación en la cual su conducta lo ha situado. Aquí se identifica una transformación de la antigua estructura donde el héroe no busca restaurar el orden existente, sino instaurar uno nuevo; se trata de relatos en los que no aparece la dicotomía destinador *vs* destinatario, debido a que el propio héroe desempeña ambos roles: el héroe es, de cierta manera, la encarnación de la voluntad y de la libertad de acción, se recompensa a sí mismo y se produce un sincretismo entre sujeto-destinador y sujeto-destinatario. Este último fenómeno se manifiesta en el relato que estamos estudiando.

Greimas (1973) considera que las pruebas a que se somete el héroe se sitúan en el eje del deseo, pues estas deben llevarle a eliminar el objeto de la alienación que, en el cuento de Cortázar, involucran las acciones de ocultamiento, establecimiento de contrato, desplazamiento, ingreso y localización del oponente, para ejecutar un crimen instaurado en el contrato oral acordado. La tarea difícil del amante es asesinar al otro; sin embargo, el texto omite las funciones que corresponderían a la confrontación, al logro de la tarea difícil, a la adquisición del bien deseado (la eliminación de la sujeción), lo cual deja abierto el desenlace para centrarse en el final sorpresivo de la continuidad entre los dos relatos: el relato marco y relato enmarcado que se fusionan.

Pese a lo anterior, en el cuento se orienta al receptor sobre el final que tendrá la historia al introducir elementos narrativos y descriptivos presentados previamente, y que resultan análogos a algunas de las funciones finales omitidas. Por ejemplo, el amante tiene una señal de identificación: la herida en la mejilla. Si bien la marca la recibe el héroe generalmente en el combate —y en este relato no se refiere un combate—, se ofrece una

descripción que resulta equiparable a una confrontación cuerpo a cuerpo en la que participarán los personajes que conforman el triángulo de oposiciones: “esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir” (Cortázar, 1976, p. 8). Además, hay indicios de que el plan será llevado a efecto como evento mítico, “decidido desde siempre” (Cortázar, 1976, p. 8) y de su potencial desenlace a favor de los amantes: “Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido” (Cortázar, 1976, p. 8).

## CONCLUSIONES

El relato se descubre como la historia de una pareja sujeta a las convenciones de un orden social que los priva de la libertad deseada, ambos son destinador y destinatario de sus actos, y sus acciones responden a su propio deseo de liberación frente a un opositor subordinante, que cuenta con un representante legal: es patrón de un mayordomo, amo de perros guardianes, y mientras no hace negocios, lee una novela y disfruta de las comodidades que le brinda su estatus. La trama destaca la oposición entre sujeto subordinante *vs* sujetos subordinados en variados tipos de relaciones sociales; una de ellas es la económica, que refiere a un contexto específico, pues, aunque en el cuento no se ofrecen puntos de anclaje geográficos e históricos, los datos nos remiten a una realidad concreta toda vez que la puesta en producción de las tierras de la pampa argentina, hacia finales del siglo XIX, se caracterizó por la extendida implementación de contratos de aparcería que vinculaban a terratenientes y colonos inmigrantes, y que debieron pagar para utilizar una porción de tierra. Los contratos de arriendo, por ello, eran de corto plazo (Palacios, 2002), lo que generaba inestabilidad y condiciones desfavorables para los aparceros. Recién en la década de 1920 comenzaría un proceso de adquisición de lotes mediante préstamos hipotecarios que fue convirtiendo a los chacareros en propietarios y dio lugar a las estancias mixtas; incluso, en algunos lugares, el proceso se prolongó por años<sup>8</sup>. De tal modo, el contexto social que se representa sintéticamente en el relato refiere a prácticas sociales que, aun cuando no fueron exclusivas de Argentina, tuvieron una importancia notable en dicho país.

---

<sup>8</sup> Consultar Carla Gras & Karina Bidaseca (dirs.) (2010). *El mundo chacarero en tiempos de cambio*. Universidad Nacional del Litoral.

Al utilizar aparentemente un mismo tipo de narrador para el relato marco y el enmarcado, se pone en evidencia la ficcionalidad del narrador, pues, aunque no participa de las acciones (extradiegético), está focalizado en los diferentes actantes y refiere lo que los personajes experimentan e identificándose con ellos a pesar de narrar en tercera persona (“desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer” [Cortázar, 1976, p. 8]). De aquí que las transiciones de focalización impliquen un cambio efectivo en la instancia narrativa y una modalidad que evidencia al narrador como participante de lo narrado<sup>9</sup>.

El eje sémico presente en el título del relato: el borrado de límites espaciales de los parques (espacios delimitados) a los que se atribuye continuidad (no delimitación) se hace manifiesto también en el nivel de las isotopías y en el lexemático-sintagmático, situación que introduce una figura compleja y que se manifiesta también en los roles actanciales y otros ejes sémicos. Kayser (1970), por su parte, observa que los dos universos ficcionales se definen y se separan por un marco ficcional y otro metaficcional que puede interconectarse; no obstante, en este cuento ambos terminan transformándose en un mismo universo mediante la continuidad de uno en otro. Este juego “deja al desnudo el procedimiento, devela el carácter imaginario, rasga el contrato [...] que consiste en negar el carácter ficcional de la literatura y del narrador” (Genette, 2004, pp. 26-27). Se plantea, de esta manera, una estructura de oposiciones entre ficción vs metaficción que sirve para cuestionar las relaciones entre ficción vs realidad.

En el relato se alteran así dos órdenes previos: uno social (relaciones de subordinación) y otro narrativo-ficcional, ya que se establece un juego metarreferencial literario destacado por la presencia de un relato marco y otro enmarcado para luego borrar los límites que los separan y alterar las reglas que regulan las convenciones narrativas.

En las primeras secuencias se expresa la oposición patrón (hacendado) vs mayordomo (aparceros); lectura vs actividades económicas. Posteriormente, se planteará la dicotomía entre «el otro» vs los amantes. Finalmente, se redefinen los roles actanciales, pues el opositor es el hombre de negocios, patrón y hacendado que lee, opuesto al sujeto dual, subordinado y trasgresor (héroes de la novela). Los auxiliares de los héroes son un

---

<sup>9</sup> Las basculaciones o variaciones en las características de la instancia narrativa, de una frase a otra, han sido observadas por diversos estudiosos. Un caso notable lo ofrece Todorov en sus estudios sobre poética, quien más que hablar de un tipo de narrador, estudia los rasgos de las enunciaciones de la voz o voces narrativas manifiestas en el texto.



mayordomo, antes opuesto al hacendado, junto a los perros guardianes, que deben alertar y no lo hacen. Es decir, los subordinados al oponente se presentan como auxiliares de los héroes, lo que significa una transformación del sujeto colectivo subordinado.

Los elementos isotópicos y lexemáticos introducen un sistema sémico de lo visual en que se oponen lo visible *vs* lo no visible, lo manifiesto *vs* lo implícito. En ese orden, el empleo de la metalepsis se suma a esta oposición y al sistema sémico de lo literario, donde redefinen las relaciones ficción *vs* metaficción (medio de representación del binomio realidad *vs* ficción).

Greimas (1971) partió de las funciones de Propp, por lo que debemos considerar que, en “Continuidad de los parques”, el viaje es parte de la situación inicial del personaje que, mientras no atiende sus negocios, lee una novela; actividad que es el objeto de su deseo, y que sus labores económicas impiden. La función que deja al personaje vulnerable es la continuación de su lectura, momento que se describe como alejamiento de su entorno. La situación inicial involucra una prohibición implícita, pues mientras el hombre se aísla leyendo, suceden acontecimientos que definirán su destino y alterarán el orden del que forma parte, como figura subordinante de otros.

La diada de funciones, que considera Greimas (1971) como el interrogatorio o investigación y la obtención de información, cumple el propósito de hacer llegar al oponente los datos para evitar que el héroe cumpla su propósito. Es a través de la lectura de la novela que el lector-hacendado se enterará de las relaciones que sostienen los amantes y de sus planes.

El lector-hacendado busca cumplir con el mandato que se ha impuesto a sí mismo: concluir su lectura abstrayéndose de su entorno y lejos de buscar las claves inscritas en ella referentes a su propio contexto e historia. Este acontecimiento, desde luego, destaca la importancia que la lectura desempeña en el cuento.

Los amantes son explícitamente identificados como héroes; asimismo, ambos han planeado una solución para eliminar una imposición no deseada y son puestos a prueba mediante la decisión de llevar a efecto su plan; de ahí que reciban apoyo de quienes desempeñan el papel de adyuvantes, así como el hecho de que el amante encuentre al hacendado en su sillón de terciopelo verde.

“Continuidad de los parques” es uno de los relatos de Cortázar más estudiados y es importante señalar que hay autores que han reconocido la presencia de la intertextualidad con respecto a *Lady Chatterley’s Lover* (Lagmanovich, 1988/1989; Noguerol, 1995; Silva, 1997), y otros que la han cuestionado (Ceballos, 2016) argumentando la diferencia entre el esposo parapléjico de la novela y el lector del cuento. Pese a esto, y tomando en cuenta los elementos señalados, resulta difícil negar la presencia de ese subtexto literario modificado parcialmente en el cuento.

También se ha considerado al texto como una inversión del relato policíaco (Zavala, 2007, Solano, 2015), tipo narrativo que corresponde de modo específico a la narración de enigma o de una investigación (generalmente sobre un crimen). Desde esta perspectiva, el lector-hacendado se presentaría como un ineficaz investigador incapaz de descifrar los indicios que le ofrece su lectura.

Al respecto, tendríamos que precisar que el relato policíaco inicia planteando una incógnita y el investigador debe ir reconstruyendo los hechos, a partir de informaciones dosificadas que van apareciendo al seguir pistas, (indagar, interrogar, buscar datos, etc.); además, habrá engaños y tramas derivadas que plantean varias posibilidades, aunque la historia solo concluirá con el descubrimiento del enigma inicial. Ejemplos de este modelo los encontramos en las narraciones protagonizadas por investigadores (Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Pepe Carvalho, Héctor Belascoáran Shayne, etc.).

Sin embargo, hay otro tipo de relato, llamado relato negro o historia de un transgresor en el que se plantean las circunstancias que llevan progresivamente a un personaje a cometer una falta (o delito), frecuentemente ofreciendo las causales de su conducta. Se realiza la infracción y la historia presenta o sugiere las consecuencias. Este tipo de narraciones se prestan tanto a promover la empatía hacia el transgresor y justificar su conducta, como a presentar el proceso de degradación moral de un individuo, es decir, reafirma o critica las normas sociales que condenan al transgresor. Ejemplos de este tipo hay muchos (*Medea*, *Macbeth*, *Crimen y castigo*, “El corazón delator”, *A sangre fría*, *El túnel*, entre otros).

Es en este segundo esquema narrativo donde encaja el cuento de Cortázar, pues no plantea un enigma por descifrar al personaje de la finca. La trama de la novela que él lee tampoco traza un enigma; antes bien, ofrece datos sobre las circunstancias y motivaciones de la pareja que se propone eliminar a un otro. El fracaso del lector-hacendado no radica

en no saber descifrar indicios ofrecidos en la trama que lee, explícita en lo que se refiere, y que puede ser interpretada como parte de la historia del personaje (metalépticamente presentada como la de un hombre al que su mujer le es infiel), sino, más bien, en suponer esa narración en la que debería reconocerse —como mera ficción que le procura un placer y de la que está excluido— en tanto no implicado. El lector real aplica la misma convención interpretativa que el personaje-lector ha empleado. El desenlace sorpresivo radica en la puesta en discurso de la alteración radical de dicha convención; en ese sentido, hay una inversión del relato de enigma, pues no se plantea al lector real una incógnita sobre la identidad del criminal o sus motivaciones, así como tampoco sobre el desenlace, que se presenta como predeterminado.

El cuento deriva hacia la toma de conciencia, por parte del lector, sobre la ficcionalidad de ambas tramas y sobre la posibilidad que tiene la escritura de representar y conectarse con lo que concebimos como extratextual. Nos orienta a tomar en cuenta que la literatura no carece de la facultad de incidir, de formas insospechadas o no previstas, en lo que consideramos ajeno a la ficción, sin que esto signifique que vayamos a suponer que literalmente un personaje puede salir del texto y asesinarlos<sup>10</sup>. Siguiendo es lógica, el relato conduce eficientemente al lector a cuestionar las relaciones entre ficción y realidad, tal como tradicionalmente se les ha supuesto. De aquí también la importancia que tienen la visibilidad, lo explícito vs lo implícito y la actividad lectora.

El cuento involucra una desvaloración de quien lee casi perversamente y actúa presuponiendo la imposibilidad de que se violenten los límites del orden establecido vigente (social y literario). El hacendado-lector es un opositor pasivo, mientras los actantes subordinados a él son activos y alteran el orden de sujeciones sociales, morales y económicas del contexto representado. Por ello, no resulta de poca importancia el material intertextual que se recupera en el cuento, pues el relato pone en crisis la suposición de que la ficción debe oponerse a lo real, la supuesta incapacidad de lo literario para trascender los límites que se le han fijado y transformar lo extraliterario traspasando los límites convencionales, lo cual obliga al lector a modificar los hábitos interpretativos que aplica cotidianamente en su lectura.

---

<sup>10</sup> Como llegó a señalar Solano (2015).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERISTAÍN, H. (1993). Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos), *Acta Poética*, 14(1/2), 235-277.
- BOTTON, F. (1983). “Continuidad de los parques” o los vasos comunicantes. En *Los juegos fantásticos* (pp. 144-145). UNAM.
- CORTÁZAR, J. (1976). Continuidad de los parques. En *Los relatos 2* (pp. 7-8). Alianza Editorial.
- DÍAZ DE CASTRO, F. J. (1974). Análisis estructural del relato “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, *Mayurqa*, (12), 21-54.
- FILINICH, M. I. (1996). “Continuidad de los parques”. Lo continuo y lo discontinuo. *Hispanamérica*, (73), 113-119.
- GENETTE, G. (2004). *Metalepsis de la figura a la ficción*. Fondo de Cultura Económica.
- GRAS, C. & BIDAISECA K. (dirs.) (2010). *El mundo chacarero en tiempos de cambio*. Universidad Nacional del Litoral.
- GREIMAS, A. J. (1971). *Semántica estructural*. Gredos.
- GREIMAS, A. J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos de semiótica* (Tomo I). Fragua.
- GREIMAS, A. J. (1989). *Del sentido. Ensayos de semiótica* (Tomo II). Gredos.
- GREIMAS, A. J. (1990). *De la imperfección*. Fondo de Cultura Económica & Universidad Autónoma de Puebla.
- KAYSER, W. (1970). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos.
- LAGMANOVICH, D. (1988/1989). Estrategias del cuento breve en Cortázar: un paseo por “Continuidad de los parques”. *Explicación de Textos Literarios*, (1/2), 177-185.
- LAWRENCE, D. H. (2005). *Lady Chatterley’s Lover*. Collector’s Library.
- MC HALE, B. (1987). *Postmodern Fiction*. Routledge.
- NOGUEROL, F. (1995). Ficciones metafísicas en el relato hispanoamericano contemporáneo. En J. Valles, J. Hera y M<sup>a</sup>. I. Navas (eds.), *Actas del V Simposio de la Asociación Andaluza de Semiótica* (pp. 149-157). Universidad de Almería.
- PUIG, L. (2008). Del pathos clásico al efecto patémico en el análisis del discurso. *Acta Poética*, 29(2), 393-413.
- RISCO, A. (1987). *Literatura fantástica de lengua española. Teorías y aplicaciones*. Taurus.

SILVA CÁCERES, R. (1997). *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. LOM Ediciones.

SOLANO RIVERA, S. E. (2015). “Continuidad de los parques”: una poética de la lectura. *Revista Káñina*, 39(1), 53-64.

TYLER, J. (1986). Moëbius Strip and Other Designs Whiting the Verbal Art of Julio Cortázar. *Chispa*, (85), 361-387.

ZAVALA, L. (2007). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. UACM.