

ESPACIOS SIN LÍMITE: TEXTOS, OBJETOS Y PINTURA

Harriet S. Turner

University of Nebraska-Lincoln

hturner1@unl.edu

RESUMEN: Este ensayo perfila la capacidad del cuento hispánico de proyectar la “ilusión de vida” en la imaginación del lector o espectador. Mediante el marco de textos, objetos, cuadros y el motivo mismo de la lectura, se ve cómo Emilia Pardo Bazán (España, 1851-1921) y Julio Cortázar (Argentina, 1914-1984) consiguen trasladar un reflejo de la realidad (“espejo”) a la percepción activa del lector (“prisma”) para comunicar la ilusión de espacios sin límite y sus consecuencias.

PALABRAS CLAVE: Pardo Bazán, Cortázar, espejo, prisma, lector

ABSTRACT: Certain short stories of Emilia Pardo Bazán (Spain, 1851-1921) and Julio Cortázar (Argentina, 1914-1984) evolve within a framework of texts, objects, and paintings that extends space and time, eliciting the active participation of the reader. What first appears as a mirror-like reflection changes to refract, as would a prism, multiple dimensions and narrative identities; these underscore a mix of reality and illusion that contests a conventional reading.

KEYWORDS: Pardo Bazán, Cortázar, mirror, prism, reader

Introducción

De acuerdo con el tema “espejos y prismas”, este ensayo trata sobre el nuevo realismo del cuento hispánico de los siglos diecinueve y veinte. Y para poner de relieve sus múltiples dimensiones he establecido un diálogo entre un relato de Emilia Pardo Bazán y dos cuentos de Julio Cortázar. Esta interrelación nos permitirá entender la continuidad entre el realismo decimonónico y ese realismo mágico, lúdico y enigmático que tanto ha caracterizado el curso del cuento hispánico en el siglo veinte y veintiuno. En particular, me gustaría explicar cómo ambos autores – la una española, el otro argentino – consiguen que sus cuentos adquieran en nuestra imaginación los contornos y la “espesura” de la realidad. Se podría decir que esta realidad no es sólo la que conocemos sino que se trata también de otra realidad que existe renovada y cambiada. A pesar de obvias diferencias de formación, género, época y país, los cuentos de la Pardo Bazán (1851-1921), publicados durante la transición del siglo XIX al XX, y los de Cortázar (1914-1984), plenamente vigentes en nuestro siglo XXI, manifiestan un común interés por borrar las fronteras entre arte y vida y así explorar nuevas facetas de su realidad contemporánea.

Los dos autores utilizan textos, objetos y pinturas para construir la base de la trama, un punto de partida en el que lector se apoya para configurar una ilusoria realidad. Esta nueva realidad, paradójicamente, introduce lo más cotidiano – un retrato, una novela, un pulóver – en unos espacios y tiempos ilimitados. El desarrollo artístico de esos modestos objetos produce, como sabemos, asombrosas transformaciones. En el caso de la Pardo Bazán, de los complejos espacio-temporales del cuento se desprende una nueva visión cultural; en el caso de Cortázar, el montaje de tiempo y espacio produce una serie de sorprendentes y desconcertantes alteraciones,

cifradas y designadas por la crítica como el “camaleonismo.”¹

Este ensayo se enfoca en tres aspectos que relacionan el cuento “Primer amor” de Emilia Pardo Bazán, poco conocido y comentado, con “Continuidad de los parques” y “No se culpe a nadie” de Julio Cortázar. Los aspectos son los siguientes: la función de los objetos, las superposiciones espacio-temporales y la estructura narrativa. Para perfilar su dinámica, voy a utilizar, además, diversas obras de arte: una pieza escultórica, composiciones gráficas y algunos cuadros contemporáneos. La combinación de textos, objetos y pintura nos ayudará a explorar el enigma de los “espejos” y “prismas”, tal como se manifiesta por el cuento hispánico a lo largo de tres siglos – diecinueve, veinte y veintiuno.

Aspectos de realismo decimonónico

Como todos sabemos, a mediados del siglo XIX en Europa, España e Hispanoamérica, surge bajo el signo predominante del Realismo una nueva narrativa, realista y moderna. Su materia es propiamente “la sociedad presente”;² los verbos operantes son “reflejar” y “reproducir” y el foco de interés es la representación de los objetos en relación con el personaje y su medio. En su tiempo Emilia Pardo Bazán leía y comentaba la literatura más reciente de España, Francia y Rusia y en su ensayo *La cuestión palpitante* (1883) reflexionó mucho sobre ese nuevo arte realista y naturalista. Por una parte abogaba por la estética tradicional de la mimesis literaria; por otra, afirmaba que el arte de inventar, componer y experimentar era indispensable a la empresa estética del nuevo realismo. Para doña Emilia, como para sus contemporáneos, la nueva narrativa decimonónica planteaba un antiguo enigma: si el realismo se basaba en la *res* – en la “cosa” misma – había que reproducir y reflejar ese “cosismo” – esos textos, objetos y cuadros. La pretensión de Zola de que “el hombre no puede ser separado de su medio, que su vestido, su casa, su pueblo y su provincia le completan”,³ era la guía que, en parte, encaminaba su representación realista. Al mismo tiempo, lectora del *Quijote*, la Pardo Bazán reconoció que lo que reflejaba ese “espejo” – metáfora eje y conceptual – no era sino una ficción. La página casi no tiene sustancia; sus puntos negros sólo son signos, carentes de “bulto” o “peso”, el enfoque recae siempre sobre subjetividades y un texto existe sólo en el momento de la lectura.⁴ ¿Cómo hacer, pues, que la nueva narrativa, realista y moderna, comunique la sustantividad y el sentido de la casi insustancial palabra?

Al enfrentarse con esta problemática, doña Emilia intuía la importancia de la fusión de identidades y planos espaciales y temporales para conseguir esa palabra sustancial y significativa.

¹ Este “camaleonismo” ya es tópico en muchos estudios de la obra de Cortázar. Véase, por ejemplo, László Scholz, *El arte poética de Julio Cortázar* (1977) y los ensayos recogidos por David Lagmanovich (1975) y Pedro Lastra (1981).

² Benito Pérez Galdós, “La sociedad presente como materia novelable”, *Ensayos de crítica literaria*. Edición de Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1999, pp. 218-226.

³ Emile Zola, *El naturalismo*. Traducción castellana. Ed. Laureano Bonet. Ediciones Península (Barcelona, 1972). Citado por Sergio Beser, “Espacios y objetos en *La Regenta*”, *Clarín en su obra*. Ed. Antonio Villanova (Universidad de Barcelona, 1985), p. 211.

⁴ David Lagmanovich (1975) apunta con precisión que al hablar del arte verbal, “debe tenerse en cuenta que la ‘realidad’ es accesible sólo en las palabras del escritor que la presenta” y por su parte, Elaine Scarry (1998) nos advierte que “verbal art, especially narrative, is almost bereft of any sensuous content. Its visual features, as often has been observed, consist of monotonous small black marks on a white page. It has no acoustical features. Its tactile features are limited to the weight of its pages, their smooth surfaces, and their exquisitely thin edges” (p.5).

Feminista en una época en que, como dice, “no hay sufragistas, mansas ni bravas” y en la que el varón se juzga “un ser superior, autorizado para sacudir todo yugo, desacatar toda autoridad, y proceder con arreglo a la moral elástica que el mismo se forja,”⁵ sentía la necesidad de hacer llegar esta palabra realista e ideológica al lector. Pero en vez de imponerse a él e instruirle respecto a la situación de la mujer, doña Emilia quería despertarle la conciencia por el entramado mismo de su texto. Para ello, crea en el texto nuevas dimensiones espacio-temporales que van a equiparar los planos de narrador, personaje y lector. De este modo, la conciencia del lector o de la lectora se haría más plástica, vulnerable y abierta al verdadero significado del texto.

Estas equiparaciones entre narrador, personaje y lector constituyen un entramado que enlaza el realismo decimonónico, tan asombrosamente moderno, con el relato moderno de hoy, tan asombrosamente realista. De hecho, los tres cuentos que vamos a comentar: “Primer amor” de doña Emilia, “No se culpe a nadie” y “Continuidad de los parques”, ejemplifican los tipos que describe David Lagmanovich en su libro *Estudios sobre los cuentos de Cortázar* (1975). En particular, los dos cuentos de Cortázar “están centrados en la estructura del contar, en cierta forma propuestos como un instrumento para el conocimiento de la realidad” (17), mientras podemos ver que el cuento de doña Emilia se conforma al tipo que “está centrado en la estructura de lo contado” (17).

En “Continuidad de los parques” de Cortázar, el lector se transforma en personaje por la superposición de dos planos literarios y espaciales, es decir, por esa inquietante “continuidad”. En “No se culpe a nadie,” la superposición no es espacial sino temporal y psíquica: el monólogo interior desvela una conciencia en lucha consigo misma; su yo dividido, ya preso de sí mismo, es el que provoca el acto simbólico de sofocarse mediante el pulóver y, como consecuencia, tirarse al vacío de los doce pisos.⁶ En “Primer amor” de doña Emilia, el que narra cumple tres funciones: lee, rememora y recupera los hechos, desdoblándose por el texto para ocupar simultáneamente los espacios y las identidades de narrador, personaje y lector.

En estos tres cuentos las relaciones entre narrador, lector y personaje son reversibles y cambiantes y de ahí la proliferación de tiempos y espacios que, como ese aire de doce pisos, no tiene límite. Por una parte, Pardo Bazán y Cortázar pretenden crear en sus cuentos la misma conexión espacio-temporal que sustenta nuestra percepción cotidiana de la realidad; este realismo está patente en los objetos que son eje de la trama: un retrato en miniatura, una novela melodramática y folletinesca, un simple pulóver. Por otra, los dos autores configuran espacios y tiempos “tan piel contra piel” (13) –frase de Cortázar– que el objeto y el texto mismo se “desrealizan”, comunicando otra “alma”, otro “diapasón bajo las palabras”⁷ para ocupar *dentro*

⁵ Las dos citas vienen de la introducción de Joyce Tolliver (xiv, xvi) a la colección *El encaje roto* de Emilia Pardo Bazán. La primera es de Carmen Bravo Villasante, en *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán: Correspondencia amorosa con Pérez Galdós*, p 285, y la segunda viene de “La mujer española” (1889), pp. 34, 37.

⁶ Malva. E. Filer, en su ensayo “The Ambivalence of the Hand in Cortázar’s Fiction,” analiza las funciones de la mano; respecto a “No se culpe a nadie,” señala que este cuento demuestra los síntomas de una condición esquizofrénica” y sugiere que las acciones del pulóver indican un conflicto interior que nace de un sentido de rebelión: “One wonders if the man with the blue pullover was not suffering from the restrictions of a very conventional life-style and the split was not a rebellion against that part of the self that had submitted to the tyranny of domestic and social duties” (597). El análisis ofrecido aquí, que se desarrolló independientemente del ensayo de Filer, presenta las dos perspectivas: la del “uno”, libre pero algo infantil, y la del “otro”, conformista pero capaz de reconocer el deber.

⁷ La primera cita viene de Gabriel Araceli, narrador y personaje de *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (1873), p. 375 y la segunda cita de *Fortunata y Jacinta* (1886-87), vol 1. p.504. Las dos son novelas de Benito Pérez Galdós.

del cuento el mismo plano *fuera* de él en que existimos nosotros. Para ilustrar este proceso, podemos contemplar un objeto de plata titulado “Frutero.”⁸

El “Frutero” de plata (2004)

Este frutero de plata expresa, de una manera reiterada y acumulativa, el fenómeno espacio-temporal que, como veremos, alcanza una perfección expresiva en los cuentos de la Pardo Bazán y de Cortázar. Mientras el «Frutero» existe sólidamente en el espacio, configura una perspectiva temporal: vemos que los bordes están empezando a derretirse y ya imaginamos, de un golpe, tres dimensiones o estados de ser o de estar del frutero: lo que fue, lo que está dejando de ser y lo que será en el futuro – una masa de plata en pura descomposición. La representación de este objeto diseña tres fases simultáneas--llegar a ser y descomponerse, que son imperfectivos y durativos, y la de estar suspendido, intocable para siempre. Las tres fases presentan una imagen espacial «montada» sobre presente, pasado y futuro y de este modo el frutero proyecta la presencia de «algo» renovándose continuamente, mientras ese «algo» permanece estático, perfectivo y puntual.

Realismo reversible--*Primer amor* (1883)

En el cuento “Primer amor” Emilia Pardo Bazán presenta la imagen de un retrato enmarcado por tres fases temporales. Estas fases existen en relación con tres personajes – el narrador, la dama del retrato y una tía solterona. Este retrato en *miniatura* empieza a *agrandarse* por la obsesión que crea en el ánimo del narrador joven, el que cuenta la historia retrospectivamente. Pero en el momento de iniciarse el cuento, este narrador, antes joven, ya es maduro y si recordamos la famosa advertencia de Cortázar de que hay que “escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por si mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura” (1994, 371), esta narración retrospectiva es la que “abre” el verdadero significado del cuento.

Las primeras palabras del cuento ironizan sobre este narrador que es, a la vez, anciano y joven. Como en el caso del frutero de plata, el acto narrativo combina tres momentos temporales – presente, pasado y futuro; cada cual se desdobra para configurar su contrario: el “presente” del narrador maduro se va recreando en otro “presente” que no es sino el “pasado”, contemplado desde momento de iniciarse el cuento; este pasado existe desde hace ya más de sesenta años pero se reinserta en el texto como un “presente” – un vivo momento del “ahora” que, dice el narrador anciano, “me acuerdo lo mismo que si fuese hoy” (4). De ahí que este narrador anciano, de unos 72 años, al rememorar e incorporarse a ese lejano “presente”, crea también y sin saberlo un ambivalente “futuro.” Este “futuro” se encuentra *en* ese pasado, proyectado desde la perspectiva del comienzo de la narración del episodio. Al fin y al cabo, el cuento “Primer amor” se desenvuelve mediante dos “presentes”, dos “pasados” y dos “futuros”; el suyo es un complejo acto narrativo de tres espacios, tiempos e identidades que llegarán a reproducirse como un

⁸ El «Frutero» (“Compote”) es obra de Myra Mimlitsch-Gray, distinguida artista de metales y profesora de la Universidad del Estado de Nueva York en New Paltz (EEUU). Reproducido con permiso de la artista. Una colección de sus obras se encuentra en http://www.newpaltz.edu/metal/showcase_mimlitsch_gray.cfm y <http://www.siennagallery.com/artist-bio.php?artistID=63>

desdoblado y desconcertante “retrato” de “algo” – un “objeto” no femenino sino masculino, duro y estático, autosuficiente y de nulo valor social.

El retrato – “una miniatura sobre marfil (4) – es el primer amor del joven narrador, adolescente aún. Este retrato *surge* de los cajones de la cómoda de la tía – cajones que son, para él, “un museo” de cosas raras, antiguas y que exhalaban “un olorcillo arcaico y discreto” (4). Ese carácter arqueológico e intemporal del retrato anticipa a su modo el de esa estatuilla de “El idólo de las Cíclades” de Cortázar. Ya el retrato aparece vivo, una vez sacado a la luz del día. La “seductora imagen,” dice el narrador, “parecía querer desprenderse del fondo oscuro y venir hacia mí” (4). Poco a poco se vivifica “la cara oval”; “los labios carnosos, entreabiertos y risueños” parecen respirar; “los ojos lánguidamente entornados y un hoyuelo en la barba” parecen realizarse físicamente y “su peinado antiguo, que arremangaba en la nuca, descubría toda la morbidez de la fresca garganta, donde el hoyo de la barbilla se repetía más delicado y suave” (5). Y ya el retrato se le impone al joven narrador. Todo parece estar animado “de un sutil aura vital” (6). El hilo de perlas “serpeaba” con oscuras tentaciones (5); ya es “serpiente” que desvela el trasfondo mítico de “Eva,” mientras el joven se aproxima ser un nuevo “Adán.” La sangre de la imagen se siente “tibia,” propia “de persona real, efectiva, de carne y hueso” (6). Surge un innominado “vampirismo”: el “reflejo de persona viva” empieza a penetrarle al narrador y traspasar ese “muro de vidrio” (7). El narrador pone la mano en el vidrio, lo calienta con su aliento y siente que “el calor de la misteriosa deidad [se comunica] a mis labios y [circula] por mis venas” (7).

Al producirse la fusión, “tan piel contra piel” (13) como diría Cortázar, súbitamente entra la tía, horroroso espectáculo de la vejez; es la suya una vejez sensual, táctil y repugnante. El cuerpo de la tía se está desmoronando; la palma de la mano es “seca”, los ojillos “ribeteados” y “la dentadura traspillada”; incluso se ven “unos asomos de bigote o cerdas sobre la hundida boca” que parece la “raya de tres dedos de ancho” (7). Todo ella es repugnante, contagiosa, hecha de “saliva” con “unas canas sucias” que van cayendo sobre “las sienes amarillas”; el cuello es “pescuezo flácido y lívido, la tos “crónic[a]” y la “anatomía de sus quijadas,” “espantable” (8). Este espectro real, sensual y monstruoso repele tanto que el joven narrador corre a lavarse “con agua y jabón” y, a continuación, se refugia de nuevo en la contemplación de la dama del retrato. Y ya esta dama se fija en su joven amante “al través de la voluptuosa penumbra de las pestañas”; “su blanco pecho respiraba afanosamente” (9).

Comienzan los ritos diarios: el joven narrador tiene que lavarse, peinarse y componerse como para acudir a una cita amorosa. El retrato crece hasta convertirse en “mágico” y primitivo talismán: el joven narrador ya lo lleva en el bolsillo, se esconde de la gente y el retrato, y “desde el fondo de su cárcel de tela,” dice, “veía todas mis acciones” (10). Una vez testigo, el retrato pasa a producir una especie de tatuaje vampiresco: el narrador duerme con él, deslizándolo “entre la camisa y la carne, sobre la tetilla izquierda, donde al día siguiente se podían ver impresos los cincelados adornos del marco” (11). Por fin, en un paroxismo erótico, el narrador suprime “el frío cristal” (12), arranca el vidrio y besa la pintura, ya “persona viviente” a quien se ha “desnudado” e incorporado a su cuerpo. Ya no estamos lejos del cuento “Axolotl,” de Cortázar, o “La noche boca arriba,” en el que también se produce la fusión de dos personajes.

El final es sorpresivo y tajante: el retrato de la dama no es sino el de la misma tía, vieja y solterona, cuando tenía veintiséis años: “¡Hoy en día”, dice ella, “¡nadie pinta miniaturas! Eso se acabó... ¡Y yo también me acabé y no soy lo que ahí aparece!” ” (13). La separación es absoluta por la misma fusión de identidades, espacios y tiempos. Y ahora vemos cómo el cuento metaforiza e ironiza esta conexión múltiple: el narrador, integrado por sus dos fases de joven y anciano, desprecia vivamente a la tía, en pleno deterioro; al mismo tiempo, al contar, deja al

descubierto su propia vejez delicuescente: ya que no recuerda bien, se distrae, y al recordarse adolescente, su actitud es materialista, propia no de un joven sino de un viejo cínico y desengañado. Ya comenta que “en los países meridionales madruga mucho el corazón” (3), señalando así ese racismo, machista y subrepticio, propio de esa clase aristocrática al norte de España – clase que, ufana de pertenecer a la antigua tierra de la Reconquista, despreciaba las razas del sur. La imagen del corazón humano, protagonista del relato, ya se presenta retrospectivamente como órgano anti-romántico, positivista y degradado: el narrador anciano se refiere al corazón como una “víscera” que ahora tiene la culpa de todos aquellos pasados “trastornos” (3).

El “retrato”, pues, se ha desdoblado: representa no sólo a la dama sino que incluye otro “retrato” de “algo” – un “objeto” – no femenino sino masculino y egoísta. El retrato, ya bifronte, exhibe el espectáculo de los prejuicios del narrador, hombre que creía controlar el cuento como controlaba el retrato. Él ha hecho de la dama el objeto de su lascivia y de la tía, el objeto de su repugnancia. Al fin y al cabo y sin darse cuenta de ello, este “omnisciente” narrador no lo es; al contar, se ha “desnudado” a sí mismo como “objeto,” del mismo modo que, cuando joven, había “desnudado” y objetivado a la dama del retrato.

En cambio, la tía, contemplada como ente monstruoso, parece mucho más joven, generosa y amante. La tía ofrece dulces al joven enamorado, permite el hurto de los cajones, le devuelve el retrato y confiesa con franqueza su propia vejez. Aparece como romántica y realista, fresca por los recuerdos, y en cuanto a los años dice, “¡nadie ha de robármelos!” (14). En cambio, el narrador, encasillado por los rancios prejuicios de sus 72 años, se convierte en un “objeto” viejo y podrido para la contemplación del lector. El cuento de doña Emilia produce una inversión y una expansión de tiempos y espacios para proyectar una fuerte crítica social. Esta inversión y transformación, conseguida por un texto que reproduce los hechos por los actos de contar y leer retrospectivamente, hace que “Primer amor”, publicado en 1883, anticipe dos famosos diseños gráficos de M.C. Escher (1898-1972): “Día y noche” (“Day and Night,” 1938) y “Cielo y agua” (“Sky and Water,” 1938).

Realismo enigmático: Cuentos de Cortázar (1956)

Una tarde de otoño el protagonista de “No se culpe a nadie” empieza a contar el acto, sencillo y cotidiano, de vestirse un pulóver. Al principio parece ser “uno” el que cuenta, ya que se habla de “su” mujer, pero en seguida ese “uno” se ha incorporado al “otro”, el que intenta vestirse y quien se refiere a “la” mujer. Ese guiño gramatical muestra cómo el personaje, sin darse cuenta ello, ya se ha dividido psíquicamente en dos. Indica cómo una voz transmigra a la otra por el uso del estilo indirecto libre, fundiéndose con el monólogo interior. Este desplazamiento de voces señala ya la “fusión, “tan piel contra piel,” del “uno” y el “otro. “No se culpe a nadie,” pues, es mucho más que un chiste o una exploración en las realidades domésticas.⁹ Si nos atenemos de

⁹ En este cuento, Ilan Stavans enfatiza la parodia de un “epic challenge” y la exploración de “labyrinthine, chaotic paths” de la vida doméstica, lo que “brings laughter, because most readers can identify with the struggle to find one’s way through a complicated piece of clothing” (39). Para Malva Filer, ponerse el pullover corresponde al acto de conformarse con las reglas sociales; nota con perspicacia que el deber de ponerse el pulóver “is made in the impersonal form [...], which sounds as if this was an unquestionable rule that the carácter would not even consider challenging” (597). En su opinión, es precisamente ese conformarse con comodidades rutinarias–“this despicable and abject comfort”– lo que hay que protestar (597). Al mismo tiempo, como se verá aquí, queda en pie lo ambivalente – ni el uno ni el otro, ni el deber ni el deseo – debe prevalecer y por eso “no se culpe a nadie”.

nuevo, según advierte Cortázar, a la idea de escoger “la imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura” (1994, 371), veremos cómo ese desliz gramatical y el viraje de voces condensan, expresan y “abren” toda la problemática psíquica del cuento.

Tras el cambio de voz, el que narra piensa en el frío y en la necesidad de vestirse. Pero *antes* de ponerse el pulóver se ha confesado la nostalgia por el verano cuando “se está tan cerca del mundo, tan piel contra piel” (13). La confluencia de tiempos (verano, otoño; pasado y presente) denota una fusión conflictiva de identidades. El “uno” – joven, libre, feliz en pleno verano y abierto al mundo – se resiste al del otoño, el que ahora intenta vestirse para reunirse con la mujer. El “uno” no tiene ganas de salir al frío, ir a la tienda, “elegir un regalo de casamiento” (13) y por eso el “otro” “*sin ganas* silba un tango” mientras intenta *apartarse* de la ventana abierta, es decir, mientras intenta *apartarse* de la resistencia que siente el “uno” de buscar “el pulóver en el armario” y “ponérselo delante del espejo” (13, énfasis mío). Ya el espejo, motivo predilecto de los realistas decimonónicos, refleja la intuición de ese “apartamento”, esa realidad psíquica, dividida y latente, representada por el “uno” en el “otro” a través de un aparente soliloquio pero ya preso de ese íntimo y penoso enajenamiento de sí mismo.

El pulóver metaforiza el momento de transformarse el “uno” en el “otro” y la progresiva fusión conflictiva de los dos. Este “pulóver,” que ya incorpora el escondido deseo nostálgico del “uno,” se resiste ser vestido, a “encubrir” esa nostalgia del “verano”. El “pulóver” ahora representa ese mecanismo de resistencia: “tan piel contra piel,” ya es una fuerza maligna y absorbente, “la lana pegándose a la tela de la camisa y “el azul” que al “otro” “le va envolviendo la boca mojada” y que ya “le gana las mejillas” (15). El “pulóver” ya incorpora una venganza sofocante, pues ese antiguo vivir calentito y protegido por el verano se resiste ser vencido por el otoño. Pero el deber se le impone; por eso el hombre siente ese “irse encerrando, alejándose,” pues “el uno” se resiente perderse en el “otro,” el que personifica el deber, el que tiene que vestirse, salir y “elegir el regalo del casamiento.”

Ya que el “pulóver metaforiza la fusión conflictiva entre los dos aspectos de un mismo ser, el cuento consta de un sólo párrafo (Stavans, 38). Este único párrafo incorpora estilísticamente la lucha de “uno” dividido en dos, entre el deseo de un pasado fácil, sin compromisos, y el deber de hoy, del otoño, de elegir y reunirse con la mujer. Y ya que los dos –el deseo y el deber – habitan la misma persona y un mismo párrafo, se cancelan recíprocamente y por eso “nadie” identificable tiene la culpa de la última “cancelación” – el inminente suicidio. Como los dos comparten el mismo cuerpo, hay dos manos enlazadas – la “rata izquierda” metida en la “jaula” (17) y la derecha, que corre por arriba y por abajo, saliendo por fin “las cinco uñas negras suspendidas apuntando a sus ojos” (18).

Ya enlazadas las dos manos, el “pulóver” produce la inversión: la mano del “uno” – joven en sus deseos – ya aparece fuera del “pulóver” como algo “anciano” – un dedo “arrugado y metido adentro” (13)– horrible signo de una envejecida postura fetal, hecha monstruosa por la exigencia del “otro”, el que siente el deber de elegir, insertarse en el tiempo, preocuparse por un regalo de casamiento y por lo tanto, envejecer inevitablemente. En efecto, si Zola estimaba que “el hombre no puede estar separado de su medio, que su vestido, su casa, su pueblo y su provincia le completan,” en el cuento de Cortázar el “pulóver” *separa y une* simultáneamente las dos

identidades del “uno” y del “otro”--el deber con el deseo--por la única manera posible: el acto supremo y autorreflexivo de suicidarse por la ventana abierta al vacío de esos doce pisos.¹⁰

El famoso diseño gráfico “Bull Dogs” (1957) de M.C. Escher expresa la violencia, reversible y sofocante, del “pulóver.” El diseño “Cielo y agua” reitera las dos direcciones simultáneas del “uno” y el “otro” y “Manos” (“Hands,” 1938) capta ese motivo de la mano, tan reiterado en Cortázar (Filer, 597). “Manos” traza la circularidad angustiosa de escribirse, unirse y sobreponerse metaforizada en “No se culpe a nadie” y las dudas y preguntas expresadas por la primera oración de “Las babas del diablo.”

Formas continuas, espacios sin límite y la misma fusión de planos temporales es lo que encontramos en el cuento “Continuidad de los parques.”¹¹ De nuevo las categorías de lector, narrador y personaje se desdobl原因 y “continúan”: dos momentos de lectura, dos historias, dos pares de amantes, dos antagonistas, dos puertas, dos colores, dos escenarios y ese “diálogo” y “doble repaso” (10) van fundiéndose por signos textuales: el color verde del terciopelo del sillón y el verde de los árboles de los parques. El motivo del “asesinato,” si en efecto lo hay, reside en el carácter del lector y protagonista vidente y “cómplice”: el hombre que lee en el sillón parece haber provocado la venganza del presunto asesino. Este lector, propietario de una finca, se muestra egoísta en sus preferencias; disfruta de un “placer casi perverso” de sentirse “desgajado” (9) de las realidades que le rodean, irritado con cualquier intrusión y seducido – no por su mujer sino por todas las comodidades a su alcance – novela, cigarrillos, sillón de terciopelo verde. Estos signos se repiten con ironía en otro orden y al revés: el acto de leer la novela, en la que el “diálogo corría por las páginas como un arroyo de serpientes” (10), reproduce la conexión entre dos traiciones: la del egoísmo del lector-protagonista y la del supuesto asesino que aparece, “puñal en la mano,” por esa “Continuidad de los parques”.

Cuadros contemporáneos

Los cuadros de Mark Tansey (1949), artista realista y “posmoderno,”¹² captan esas relaciones reversibles entre texto y vida que hemos visto en el cuento de doña Emilia, en los dos cuentos de Cortázar y en los diseños de M.C. Escher. Por ejemplo, el cuadro de *El lector* (1990) incorpora el equilibrio entre texto y vida: la pierna “realista” de un lector *corre* paralela a esa lectura que “*corría* por las páginas” de la novela en “Continuidad de los parques” (10, énfasis mío). La pierna de *El lector* existe en equilibrio con el “texto” por donde desaparece su cuerpo, absorbido por la lectura, como ese lector en su cómodo sillón de terciopelo verde.

Tansey pinta la idea de la “aporía” en un famoso pastiche llamado *Derrida interroga a De Man*: las dos figuras, en lucha al borde de un precipicio, mantienen un precario equilibrio sobre “roca” que es un “texto” de Paul de Man, mientras el cuadro mismo es un pastiche del famoso

¹⁰ Malva E. Filer concluye: “The five fingers that destroy the man with the blue pullover seem to perform a role equivalent to the materialized obsessions or doubles in his other stories. What is attacked is the imprisoned, mechanized or overly domesticated self. Only here the attacker is part of the individual’s own body, and the punishment is nothing less than total destruction” (598).

¹¹ No he podido consultar el ensayo de David Lagmanovich, “Estrategias del cuento breve en Cortázar: Un paseo por ‘Continuidad de los parques,’” *Explicación de textos literarios* 17. 1-2 (1988-89): 177-85, citado por Patricia V. Lunn y Jane W. Albrecht en su ensayo “The Grammar of Technique: Inside ‘Continuidad de los parques,’” *Hispania*, vol. 80, No. 2 (May 1997): 227-233.

¹² Se puede ver algunos cuadros de Mark Tansey por estas señas: <http://www.ecafe.com/artbridge/marktans.html>, <http://www.safran-arts.com/links/tansey.html>

grabado de Sidney Paget (1899), titulado “La muerte de Sherlock Holmes.” Este grabado acompaña el último episodio del famoso detective, emblema de ese afán de los realistas, como doña Emilia, que pretendían averiguar y exponer el secreto de la vida.

En conclusión, mediante objetos, cuadros y el motivo mismo de la lectura, Emilia Pardo Bazán y Julio Cortázar consiguen trasladar un reflejo de la realidad (“espejo”) a la participación activa del lector (“prisma”). Este lector o espectador, que existe dentro y fuera del cuento, convierte o reconstruye lo textual o lo pictórico en la imagen vital de una corporalidad única y autónoma. Clave en la eficacia de esas operaciones cognoscitivas es, como hemos visto, el manejo artístico de las coordenadas del espacio y del tiempo. Estas coordenadas, según Immanuel Kant, se definen como “a priori,” es decir, “ante todo”, ya que constituyen de por sí la capacidad humana de concebir lo real y después reflexionar sobre ello.

OBRAS CITADAS

- BOOL, F.H. et al (1982): *M.C. Escher. His Life and Complete Graphic Work*. New York, Harry Abrams.
- BESER, Sergio (1985): “Espacios y objetos en *La Regenta*,” *Clarín en su obra*. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- CORTÁZAR, Julio (1964): *Final del juego*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- _____ (1994): “Algunos aspectos del cuento”, *Obra Crítica*, vol. 2. Madrid, Alfaguara.
- LAGMANOVICH, David (1975): *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Barcelona, Ediciones Hispam, 1975.
- FILER, Malva E., “The Ambivalence of the Hand in Cortázar’s Fiction,” *Books Abroad*, vol. 50, no. 3 (Summer, 1976), 595-599.
- LASTRA, Pedro (1981). *Julio Cortázar*. Madrid, Taurus.
- LUNN, Patricia V y ALBRECHT, Jane W., “The Grammar of Technique: Inside ‘Continuidad de los parques,’ ” *Hispania*, vol. 80, no. 2 (May 1997), 227-233.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1996): “*El encaje roto*” y otros cuentos. New York, The Modern Language Association of America.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1965): *El 19 de marzo y el 2 de mayo. Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- _____ (1999): “La sociedad presente como materia novelable,” *Ensayos de crítica literaria*. Barcelona, Península.
- _____ (1983, 1985): *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*. Madrid, Cátedra.
- SCARRY, Elaine (1999): *Dreaming by the Book*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- SCHOLZ, László (1977): *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires, Editorial Castañeda.
- STAVANS, Ilan (1996): *Julio Cortázar. A Study of the Short Fiction*. New York, Twayne.

© Harriet S. Turner



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C