Continuidad de los parques de Cortázar a Paz Soldán o seguir escribiendo la geografía literaria

Andra Barbu
ERIAC, Université de Rouen-Normandie

> Leer como si el libro no estuviera nunca terminado [...].
> Ningún libro lo está por más logrado que parezca.
> No existe el texto cerrado y perfecto.
> Ricardo Piglia, *El último lector*

> Car la réalité n'est pas achevée,
> Elle n'est pas encore construite.
> Antonin Artaud, *Le Théâtre de la cruauté*

En el libro de relatos titulado *Amores imperfectos* publicado en 1998, el escritor boliviano Edmundo Paz Soldán rinde homenaje a Julio Cortázar, uno de los escritores que lo fascinaron desde pequeño, como él mismo lo escribe en su blog[1]. Este homenaje toma la forma de un pastiche, pero, por tener, entre otras cosas, una muy fuerte dimensión teórica, la etiqueta difamatoria de plagio difícilmente se le puede aplicar. Que se trate de un simple ejercicio posmoderno exquisitamente realizado o de la tematización del acto de lectura, el texto de Paz Soldán es paradójicamente original en la medida en que no copia meramente sino que expande y enriquece la materia narrativa que le sirve de punto de partida. Cabe notar, en todo caso, que el "plagiario"

[1] "El primer cuento que leí de Julio Cortázar fue "Carta a una señorita en Paris". El libro estaba en la mesa de noche de mi hermana mayor. Leí en el tercer párrafo "Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta", y me hice de ese mundo para siempre". http://www.elboomeran.com/blog-post/117/15198/edmundo-paz-soldan/continuidad-de-julio-cortazar/

auto-delata nada más empezar su intención al dejar intacto el título original: su cuento se llama "Continuidad de los parques". Vamos a analizar el contenido del mundo ficcional plasmado por el autor boliviano a partir de su modelo asumido a fin de averiguar qué tipo de continuidad se ha querido poner de manifiesto y cuál podría ser su significación literaria.

El cuento de Julio Cortázar es ya una alegoría de la lectura. Se trata de un cuento fantástico en el que la relación entre realidad y ficción viene cuestionada mediante el acto de la lectura alegóricamente representado por el protagonista. Un hombre lee una novela, línea a línea se deja absorber por la intriga en la que dos amantes están a punto de matar al esposo de la mujer y cuando, por fin, consiguen matarlo, quien se muere es el lector de la novela que resulta ser el esposo. Se trata de una representación llevada al extremo de la idea de que, para cumplir el significado de una narración, es necesaria la participación del lector: el crimen cometido representa el significado final que se realiza concretamente por la muerte, es decir el involucramiento total del personaje en el proceso de comprensión de dicho significado. Aquí la muerte significa haber alcanzado el auge de la lectura.

Pero, además del tema de la lectura, o más bien a través del tema de la lectura, destaca también la idea de la permeabilidad de las fronteras que separan la realidad y la ficción. Esta permeabilidad no es una característica intrínseca del texto sino que depende también del lector. En el cuento de Cortázar, el lector ficcional lee como vive, sin necesariamente darse cuenta de ello. La lectura, por lo tanto, no es el mero acto voluntario por medio del cual un lector apasionado va a devorar un libro en el que desfilan ante sus ojos vidas ajenas sin vínculo alguno con su propia realidad. La lectura no se puede separar de la vida; la lectura es vida. Hiperbólicamente, la prueba más evidente de esto último es que el final de la lectura coincide con el final de la vida del protagonista. Normalmente, la muerte es algo que no nos puede tocar desde la ficción. Sin querer pretender lo contrario, Cortázar parece no obstante decir, a través de esta muerte transgresiva, que el lector no lee en un mundo herméticamente separado de la narración tal y como los personajes no están al amparo de las interpretaciones idiosincrásicas de sus lectores.

La idea de Ricardo Piglia de que la lectura "no es sólo una práctica, sino una forma de vida" (21) aparece en *El último lector* como el caso particular, extremo, de aquellos lectores que él llama "puros". Shoshana Felman, en cambio, en su artículo "Turning the screw of interpretation" ("La vuelta de tuerca de la interpretación") ve la lectura también como una forma de vida, pero no restringe esta cualidad a un caso particular sino que, poniendo la lectura en estrecha relación con la escritura, hace de ésa la primera etapa, esencial, de toda escritura. Al analizar el cuento de Henry James del que se inspira el propio título de Felman, la autora extrapola sus conclusiones diciendo que el texto encierra en sí tanto la lectura como los lectores, además de la historia propiamente dicha. El poder escribir un cuento pasa primero por la recepción de otras historias que terminan contribuyendo a plasmar el nuevo cuento. Según Felman, la lectura es previa a la escritura porque todo cuento nace de lo que ella llama los "efectos de lectura" (127), la mayoría de las veces indiscernibles, ya que la lectura es una forma de ser, una forma de estar en el mundo. El orden

consagrado de los dos actos constitutivos de la literatura queda, pues, invertido, la escritura viene a ser la "lectura como acción" (127), una suerte de huella concreta del acto de leer:

> The very act of telling, of narration, proceeds then from the potentially infinite repercussion of an *effect of reading*; an effect that, once produced, seeks to reproduce itself as an effect yet to be produced –an effect whose *effect* is to produce. Narrative as such turns out to be the trace of the action of a reading; it is, in fact, *reading as action*[2]. (126)

Lo que es interesante en este planteamiento es que habrá un determinado momento en el tiempo en que la lectura y la escritura inevitablemente van a coincidir: será cuando los efectos de lectura empiezan a convertirse en sustancia narrativa. La escritura es a fin de cuentas un caso particular de lectura.

Autores, personajes y lectores por lo tanto leen y se dejan leer (o sea, escriben). Con este proceso que va de la lectura a la escritura pasando por los varios desvíos posibles (y necesarios) –relectura, deslectura, antilectura– se plantea también el problema de los territorios narrativos y metanarrativos que uno atraviesa mientras está en ello. Pasar de la lectura a la escritura es ir de una narración a otra, leer y escribir abren las puertas de todas las diégesis del mundo, las pertenecientes tanto a la ficción como a la realidad. La figura de la metalepsis narrativa, definida por Gérard Genette como "un cambio transgresivo de un plano narrativo a otro" (243), ve ahora ampliado su ámbito predilecto: ya no se trata simplemente del franqueo excepcional por parte de un personaje o del narrador de su diégesis respectiva (aquella que los contiene) para penetrar en el mundo contiguo, sino que se manifiesta como el itinerario común y corriente de todo lector/escritor. Mientras que los personajes atraviesan mundos narrativos para concretar sus actos, Paz Soldán va del texto de Cortázar al suyo expandiendo la diégesis y creando una continuidad más allá de la ficción.

Edmundo Paz Soldán, por medio de su "Continuidad de los parques", hace resaltar precisamente esta idea de que la escritura es una experiencia personal de lectura, o bien, inversamente, la lectura es potencialmente un texto por escribir (y, ocasionalmente, el mismo texto por reescribir). Y para ello consiente a todas las transgresiones, tanto de una narración a otra como de lo real a lo imaginario.

1 El pastiche como herramienta de teorización

Edmundo Paz Soldán recurre al pastiche de un cuento famosísimo para tratar de mostrar que su literatura, la literatura en general, es un producto de la transformación de la lectura en texto. De paso, va tocando también otros elementos teóricos. Cabe mencionar desde el principio que Paz Soldán no se propone modificar el cuento inicial (aunque nos pueda parecer lo contrario, sobre todo por la elección del título), sino que amplía simplemente el marco narrativo del cuento cortazariano fijándose en uno de

[2]Mi traducción: "El acto de contar, de narrar, es la repercusión potencialmente infinita de un *efecto de lectura*; un efecto que, una vez producido, se reproducirá como efecto a su vez reproducible –un efecto cuyo *efecto* es producir. El hecho de narrar resulta ser la huella del acto concreto de leer; es, de hecho, *la lectura en acción*".

los personajes prácticamente irrelevante para Cortázar (a no ser por su imprescindible ausencia).

La tarde del crimen, el mayordomo sale del cine donde ha visto una película en la que los protagonistas de ésta y los personajes de las novelas que ésos leen interactúan a tal punto que ya no se sabe dónde termina la "realidad" y comienza la "ficción". El narrador utiliza estos dos términos como si fuesen las propias palabras del personaje, pero parece obvio que al mismo tiempo se trata de una intervención metaficcional por parte del mismo autor a fin de plantear el tema de la frontera huidiza que separa los dos espacios. La mezcla de realidad y ficción lo aburre, sin embargo lo deja pensativo a causa de las varias similitudes que encuentra entre la película y lo que ocurre en su propia realidad. De repente, le parece que la esposa de su patrón tiene un comportamiento muy raro y cae así en la cuenta de que tal vez ella también tiene un amante y entre ambos quieren matar al patrón. Decide entonces tratar de salvarle la vida. Pero no puede hacer nada ya que el tren que lo va llevando a la finca va muy despacio. Se imagina al patrón leyendo el libro que él mismo le había regalado y en el que el mayordomo salva la vida de su patrón al contarle, en la página 127, lo que están urdiendo los amantes. Espera que, al llegar a esa página, el patrón se dé cuenta de que la realidad y la ficción interfieren hasta confundirse y se levante del sillón de terciopelo verde antes de que el puñal se hunda en su pecho. Mas, llegado a la finca, el mayordomo descubrirá al patrón muerto.

El mundo de Paz Soldán es muy complicado, de una circularidad cuidadosamente construida. *Mise en abyme* y metalepsis contribuyen a crear un espacio múltiple y vertiginoso. Lo que llama la atención desde la primera lectura es la porosidad manifiesta de los espacios ontológicamente distintos en los que se desenlaza la trama. Los varios marcos narrativos se entrecruzan como si las fronteras que deberían tradicionalmente separarlos no existiesen. Podemos distinguir dos espacios contiguos y lógicamente vinculados que forman a la vez la realidad del patrón ("la finca") y la de su mayordomo ("la ciudad" –aunque no explícitamente llamada así) y que se comunican por la imagen simbólica del tren. Luego están la película que acaba de ver el mayordomo, la novela que leen los personajes de la película, la novela gráfica que el mayordomo lee y, por último, la novela a la que hace alusión y que parece ser la novela que el patrón está leyendo en el cuento de Cortázar: todos estos funcionan como espacios separados que narran situaciones independientes pero que resultan ser fuertemente imbricadas.

Es muy interesante que no se pueda identificar con certeza si la novela que contiene la famosa página 127 es de verdad el mismo libro que el personaje de Cortázar está leyendo. En el cuento de Cortázar, los amantes están seguros de que el mayordomo no estará y nada se nos dice acerca de una eventual intervención por parte de éste para salvar a su patrón, que haría falta evitar. Parece ser que el contenido de la novela en la que el crimen se produce haya sufrido a su vez una expansión de contenido. Paz Soldán no ha ampliado solamente el marco del cuento, sino que también ha reescrito partes de la novela leída por el patrón, de modo que podríamos decir que incluso este-texto-dentro-del-texto se ramifica para dar paso a dos lecturas diferentes en un movimiento abismal que reitera el incesante e intrincado juego de la lectura/escritura.

En cambio, los personajes son los mismos y el desenlace también y, a través de los acontecimientos narrativos, la realidad avanza inexorablemente hacia su lectura última para que, al final, realidad y lectura(s) de esta misma realidad se fundan. En efecto, Paz Soldán explícitamente hace desaparecer el libro, como si la lectura borrara sus huellas mientras se hace realidad. Cómicamente, esta desaparición deliberada hace del libro la verdadera arma del crimen: en definitiva, no fue el puñal lo que mató al patrón, sino el libro. Un texto abierto como éste se presta a muchas especulaciones, pero para limitar los desvíos, Paz Soldán acaba con un guiño irónico al lector que me parece que relativiza los significados y advierte precisamente con respecto a los excesos de interpretación: "ningún libro a la vista, el Correcaminos en la televisión encendida" (35). Una vez hecha la advertencia, diré, sin embargo, que este guiño final invita a hacer un paralelismo entre la velocidad del correcaminos que nunca se deja atrapar y el sentido literario, con mayúscula, igualmente huidizo.

Por consiguiente, el pastiche es indiscutiblemente, entre las manos de Edmundo Paz Soldán, el instrumento idóneo para tematizar una serie de cuestiones teóricas sin necesariamente proporcionar una respuesta única. Tal y como su escritura produce una narración múltiple, tampoco hay soluciones tajantes a los problemas que su propio texto plantea, o sea el texto queda abierto, fiel a su naturaleza posmoderna.

2 Del simple lector al escritor: cuando hay literatura

En el cuadro completo que reúne a la totalidad de los personajes de los dos cuentos (los originales y sus dobles), tenemos dos lectores definidos como tal: el patrón y el mayordomo. El mayordomo, el lector del cuento de Paz Soldán, desempeña inicialmente el papel del lector incrédulo que no acepta con facilidad la mezcla de realidad y ficción que le propone la película. De manera irónica, se pone a leer una novela policíaca, "[. . .] una adaptación de Simenon [. . .]" (33), lo que contribuye a poner de manifiesto su enfoque más bien racional de la situación. Sin embargo, al salir del cine no puede hacer como que no ve la multitud de similitudes que se dan entre la película y la vida de su patrón. Entonces deja el libro de lado –lo que parece ser la ejemplificación perfecta de "la suspensión voluntaria de la incredulidad" de Coleridge– y empieza a "leer" en la película "los parecidos con la vida real" (34), recogiendo así todos los indicios que vendrán a concretar el final de la vida del patrón. La influencia del libro policíaco es doble (otra vez el significado no es unívoco): el mayordomo es y no es como el *Commissaire Maigret* de su novela gráfica (aún otra significación bipartita: la novela gráfica representa la superposición de la información cinematográfica –la película vista por el mayordomo– y la materia narrativa –la novela leída por el personaje de Cortázar). Por un lado, lo abandona porque ya no rehúye ver las semejanzas, por otro lado, adopta la actitud del héroe de su novela detectivesca, analiza e investiga para tratar de evitar lo irreparable.

Lo que ocurre es que, aunque esté resuelto a salvar la vida del patrón, el mayordomo se halla "atrapado en la desesperante lentitud del tren" (34). No tiene más remedio que esperar a que el patrón termine por leer lo que él acaba de descubrir, ya que él mismo se lo hará saber en la página 127. Normalmente, el tren debería llevarlo rápidamente de un espacio a otro porque tanto el mayordomo como su patrón están

del mismo lado de la realidad, es decir en el mismo plano ficcional. El tren debería unir, pero, por su lentitud, desune. ¿Será la dificultad de lectura que viene sugerida? O bien, ¿será a causa del deslizamiento del patrón-lector desde su espacio hacia las descripciones hipotipóticas[3] que la novela hace de su propia finca? A lo mejor el tren no consigue avanzar a la velocidad habitual porque la finca se ha desplazado metalépticamente hacia otro marco narrativo como consecuencia de la lectura traspositiva que hace el lector. A fin de cuentas, lo que el mayordomo hará aquí es dejar al patrón desempeñar su trabajo de lector. El patrón muere finalmente; nadie lo habría podido salvar de verdad, porque cada lectura es única y personal como la vida. Paz Soldán termina por varias frases copiadas tales cuales del texto de Cortázar para anunciar la (misma) muerte del hombre:

> Cuando llegó a la finca, el mayordomo se dirigió hacia "el estudio que miraba al parque de robles. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaba" una voz urgente: "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 patrón muerto, el cuerpo hundido en el alto del respaldo del sillón [...][4]. (35)

He aquí otro doble sentido interesante. El mayordomo quiere salvar a su patrón, lo que, si seguimos las pautas teóricas que hemos reivindicado para el autor, significa que quiere reescribir la historia del patrón para evitar su muerte. Así pues, luego de haber "leído" una película y tres novelas[5] que lo ayudan a descifrar su propia realidad, el mayordomo quiere ser escritor. Hasta aquí todo parece suficientemente coherente e incluso preparado para que el mayordomo pueda intervenir. Sin embargo, el mayordomo no lo consigue: lo único que podría reclamar es la página 127 que visiblemente no ha conseguido por sí sola convertirlo en escritor. Pero, sí, Paz Soldán logra perfectamente escribir sobre lo leído creando una narración independiente y original. En efecto, quien lee el empeño del mayordomo para rescatar a su patrón casi no podrá volver a leer el texto original haciendo caso omiso de esta expansión narrativa. El mayordomo experimenta el efecto de lectura pero no lo puede transformar en acción, es simplemente un lector. Es decir, si todo texto tiene sus "deudas" (Perromat 42), no toda lectura se convierte en texto, una manera para Paz Soldán de recordar quizás que la lectura es un paso necesario en la medida en que no copia, no altera y no se apodera del contenido ajeno.

3 A modo de conclusión: ¿por qué no se salva el patrón?

La escritura de Paz Soldán es laberíntica y a veces contradictoria y el significado de sus opciones narrativas, como hemos visto, deliberadamente plurívoco. La libertad de

[3] La hipotiposis es una figura retórica que Cortázar mismo utiliza en su cuento. La hipotiposis de la novela que su personaje lee se puede adivinar a través del efecto que las descripciones tienen sobre el lector: éste se deja ir hacia "las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento" (Cortázar 391). Hay también en el texto de Cortázar frases que parecen didascalias, "primero entraba la mujer" (391), para subrayar la vecindad física, como en el teatro, con los protagonistas.

[4] Entre comillas, las frases que pertenecen a Cortázar.

[5] Recordemos los diferentes estratos que contribuyen a construir la materia narrativa: la película, la novela de la película, la novela gráfica y la(s) novela(s) del patrón.

interpretación que parece otorgar a sus lectores puede resultar desconcertante pero, en realidad, no los deja perderse completamente aunque los saque de su paso.

Edmundo Paz Soldán escribe un pastiche original que reivindica y asume completamente, tanto por el título como a través de las frases de Cortázar que reproduce textualmente al final de su propio texto. Hay muchas cosas que se pueden afirmar a propósito de este texto pero pocas se pueden afirmar con certeza; una primera certeza es que se trata de un homenaje al cuentista argentino, otra es que es el reflejo evidente de un tipo de lectura, más exactamente una lectura que se fija en las brechas del mundo ficcional descrito, en los contenidos latentes. Ricardo Piglia cita, por ejemplo, a Manuel Puig que parece ser que "cada vez que se ponía a leer una novela, empezaba a reescribirla" (166). Más allá del instinto escritor, hay siempre un retorno de la lectura bajo una forma u otra, o sea la lectura siempre es activa, nunca dejará de resurgir bien como texto, bien como punto de vista sobre los demás textos, sobre los mundos, sobre los otros. Paz Soldán reitera esta idea de la lectura que interfiere, que crea, que desea. A fin de cuentas, el mayordomo es hasta cierto punto la imagen de su autor: extremadamente minucioso, observa los detalles existentes, añade otros inexistentes (la página 127), con la intención de ofrecer otra perspectiva, más favorable a su patrón. Y todo ello después de haber sido, primero, lector. Donde el mayordomo se equivoca, y difiere de Paz Soldán, es al querer a toda costa cambiar lo que llamamos anteriormente el "contenido ajeno".

Si Paz Soldán, a través de su mayordomo, hubiera decidido salvar al lector de Cortázar, la fusión de lo real y lo ficcional no habría sido posible. Salvar al patrón habría significado hermetizar las fronteras y ubicar la lectura fuera de la narración. En cambio, los dos se dejan llevar por la circularidad de los mundos, las trasgresiones continuas, las expansiones de contenido, los marcos narrativos encajados. No obstante, no cambia el desenlace, ya que haberlo hecho habría significado quitarle al pastiche su valor teórico y prestarle una intención deshonesta, plagiaria.

Referencias documentales

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria,* capítulo XIV (1817). Web.

Cortázar, Julio. "Continuidad de los parques". *Cuentos completos/1.* México D.F.: Punto de lectura, 2011. Impreso.

Felman, Shoshana. "Turning the screw of interpretation". *Literature and Psychoanalysis. The question of reading: Otherwise.* Ed. Shoshana Felman. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1982. Impreso.

Genette, Gérard. *Figures III.* Paris: Éditions du Seuil, 1972. Impreso.

Paz Soldán, Edmundo. "Continuidad de los parques". *Amores imperfectos.* 1998. Madrid: Punto de lectura, 2002. Impreso.

Perromat Augustin, Kevin. "Cómo se aprende a escribir: mala literatura, escribidores y plagiarios en la obra de Mario Vargas Llosa y Edmundo Paz Soldán". *Graffylia*, Año 10, 14-15. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 2012. Web.

Piglia, Ricardo. *El último lector.* Barcelona: Editorial Anagrama, 2005. Impreso.