

“THE THOUGHT-FOX” Y “CONTINUIDAD DE LOS PARQUES”: SIMILITUD Y DIFERENCIAS

Manuel Sánchez García
Universidad de Extremadura

ABSTRACT

The two texts under analysis here, Ted Hughes' "The Thought-Fox" and Julio Cortázar's "Continuidad de los parques", arouse similar sensations in their readers, in spite of the obvious differences between them. The two texts differ as far as topic, narrative point of view or even genre are concerned. The purpose of this study is to show that, in spite of these differences, both authors use similar techniques in order to achieve the main effect of their texts, that is, the creation and later (con)fusion of two levels of reality in the literary work. This essay will focus mainly on some narrative devices such as metalepsis, word choice, and repetition of carefully distributed lexical units, mainly— which, along with certain minor differences as far as presentational devices are concerned, are employed by the two authors in order to establish and eventually fuse the two narrative levels in their texts.

KEY WORDS: Narrative level, diegesis, metadiegesis, metalepsis.

RESUMEN

Los dos textos que aquí se analizan, "The Thought-Fox" de Ted Hugues y "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar, provocan, a pesar de las obvias diferencias que los separan, sensaciones muy similares en sus lectores. Así, ambos textos difieren en cuanto al tema tratado, el punto de vista narrativo adoptado e incluso el género al que pertenecen. El propósito de este trabajo es demostrar que, a pesar de esas diferencias, los dos autores emplean técnicas similares para lograr el efecto principal de sus textos, a saber, la creación y posterior (con) fusión de dos niveles de realidad en el texto literario. Este trabajo se centra sobre todo en determinados recursos narrativos, tales como la metalepsis, la elección del léxico y la repetición palabras cuidadosamente distribuidas a lo largo de los textos. Ambos autores emplean estos recursos, junto con algunas pequeñas diferencias en lo tocante a recursos de presentación, para lograr establecer y después fundir los dos niveles narrativos presentes en sus textos.

PALABRAS CLAVE: nivel narrativo, diégesis, metadiégesis, metalepsis.

A pesar de las grandes diferencias que se observan a primera vista entre el poema de Ted Hughes, "The Thought-Fox", y el cuento de Julio Cortázar, "Continuidad de los parques", ambos textos no sólo comparten una cantidad considerable de recursos formales y técnicos, sino que además producen en el lector un efecto



muy similar, por no decir idéntico. En concreto, en ambos casos, después de hacérsenos percibir una sensación de avance o progreso, que se perfila como la nota más inconfundible tanto del poema como del relato, se nos sorprende al final con una brusca vuelta al momento y punto de partida, con lo que se desvanece por completo esa ilusión de movimiento tan cuidadosamente elaborada.

Una sensación muy semejante a la lograda por ambos escritores se nos depara al contemplar el célebre grabado de M.C. Escher *Möbius Strip II*, más conocido como *La cinta de Moebius* entre el público de lengua española¹. Desde luego, y aunque se trata de manifestaciones de diferentes artes, la circunstancia no ha pasado del todo inadvertida a la crítica, pues ya en 1985 Joseph Tyler, en “Möbius Strip and Other Designs within the Verbal Art of Julio Cortázar”, señalaba las conexiones que se dan, en ese y otros sentidos, entre la obra pictórica de Escher y los cuentos de Cortázar (361). No obstante, nadie parece haber prestado atención a la señalada similitud entre los versos de Hughes y el relato de Cortázar, lo que no deja de resultar paradójico, ya que al fin y al cabo se trata de dos obras de naturaleza literaria y, además, bastante próximas en el tiempo. Sobre esas semejanzas versarán las observaciones que se ofrecerán a continuación.

En efecto, el propósito de estas líneas es poner de relieve esas concomitancias entre los textos de Hughes y Cortázar que proclaman una interrelación casi idéntica a la que Tyler plantea entre el citado cuento y la xilografía de Escher. Además, se intentará demostrar que los dos textos literarios constituyen representaciones de alto contenido simbólico del acto de escritura, de la creación literaria, pues son varios y muy similares los recursos que se emplean en estas dos obras para producir en el lector esa sensación de estar presente en su propio proceso de elaboración.

Para valorar el alcance de uno de los recursos comunes que mayor relevancia tienen en ambas obras, la metalepsis, resultará de entrada muy útil la conocida distinción que hace Gérard Genette entre la historia contada —nivel diegético— y la situación narrativa que la sostiene —nivel extradiegético— (251). Así, tanto en el texto de Hughes como en el de Cortázar hallamos ese mundo ficticio creado por el autor en la narración —es decir, la diégesis en la que se desenvuelven los personajes y se desarrolla la acción— que en ningún momento se entremezcla con el mundo real, el del autor —o, si se prefiere, el nivel extradiegético. No obstante, la utilidad del esquema de Genette se deriva del hecho de que los textos que nos ocupan no sólo presentan sendos niveles extradiegético y diegético, sino que incluyen además un relato inscrito dentro del relato principal o, por utilizar el término empleado por María Isabel Filinich, un nivel “metadieético”. De hecho, la matización que hace esta autora con respecto al cuento de Cortázar es perfectamente extensible a los versos de Hughes. He aquí su comentario:

¹ Al ser ésta una de las obras más populares del autor holandés, puede consultarse en multitud de ediciones. Véase, por ejemplo, *M.C. Escher. 29 Master Prints* (New York: Harry N. Abrams, 1983) 43.

Si un personaje del nivel diegético, correspondiente a un relato primero, se transforma en narrador o narratario, autor o lector, de un relato segundo, esta segunda enunciación surgida del nivel diegético y realizada por figuras diegéticas dará lugar a una segunda historia ubicada en un nivel metadieético. (114-15)

Resulta obvio que en “The Thought-Fox” se produce un proceso idéntico de transición del nivel diegético al metadieético. En concreto, en la segunda estrofa el sujeto poético cede su protagonismo al zorro de manera muy similar a como pasa el papel principal del hacendado a la pareja de amantes en la segunda mitad del primer párrafo del relato.

Según se señalaba anteriormente, en el recurso a la metalepsis se fundamenta en buena parte la semejanza formal que existe entre las dos obras; pues, al fin y al cabo, como también sostiene María Isabel Filinich, podemos considerar metalepsis tanto cualquier intrusión de la instancia narrativa en la diégesis, como el paso de una a otra historia enmarcadas en situaciones narrativas diversas (114). Dicho de otro modo, se produce la metalepsis cuando el autor de un texto en el que se dan un nivel diegético y otro metadieético hace que uno de ellos se entrecruce e incluso se confunda con el otro, lo cual constituye una transgresión en toda regla del devenir lógico del relato. Como se verá, este recurso se erige en uno de los elementos comunes más importantes, aunque por supuesto no es el único, de “The Thought-Fox” y “Continuidad de los parques”.

En efecto, el gran parecido entre el poema y el relato que aquí se comparan se debe, en primer lugar, a la aparición en ambos textos de un nivel diegético o ficticio predecible, que a su vez da paso a otro nivel, éste de carácter metadieético o, si se permite el término, “metaficticio”. De este modo, el narrador de “The Thought-Fox” nos propone un texto en el que, valiéndose de esa primera persona del singular con que inicia el poema (“I imagine”, verso 1), él mismo desempeña el papel protagonista. Por medio de un acto ilocutivo de naturaleza catafórica —como se desprende del significado del verbo “imagine” y del uso de los dos puntos al final del primer verso— el protagonista anuncia la inminente entrada en un nivel distinto, el de su imaginación. Más adelante, concretamente a partir del verso noveno, el poema se moverá en el nivel metadieético, pues en ese momento el narrador cede el protagonismo al zorro, a la vez que el escenario de la acción deja de ser la habitación en que se encontraba el narrador para convertirse en el bosque nevado y oscuro por el que se aproxima el animal. Hasta entonces, el lector ha tenido que conformarse con las vagas pistas con que Hughes avisa de la naturaleza del protagonista del nuevo nivel narrativo. De esta suerte, lo que en el verso décimo aparecerá nombrado de manera explícita (“A fox”) es todavía tan sólo un misterioso “something else” en el segundo verso, o “something”, a secas, en el sexto.

Aunque este mismo proceso se desarrolla en el texto cortazariano de forma más lenta, probablemente por su mayor extensión, la transición del nivel diegético al metadieético se produce en “Continuidad de los parques” con una naturalidad y una contundencia idénticas a las que se aprecian en “The Thought-Fox”. Así, el cuento comienza con la mención de un objeto esencial, la novela, que será el punto de apoyo que posteriormente haga posible el paso de un nivel narrativo a otro. El



personaje de la diégesis, presentado en este caso mediante una forma personal de tercera persona, protagoniza la acción al principio del cuento, al igual que sucedía en el poema de Hughes, pues, hasta llegar a la oración “Primero entraba la mujer, recelosa”, el sujeto de la mayoría de las formas verbales es el hacendado.

Una vez alcanzado el nivel metadieético, en ambos textos el lector puede contemplar, gracias a la descripción, el aspecto y, sobre todo, la acción de los diferentes protagonistas del nivel narrativo recién alcanzado. De esta suerte, Hughes relata el acercamiento progresivo del zorro, aunque aún no sabemos hacia dónde, a través del bosque, haciendo que su narración gire en torno a algunas partes de la anatomía del mamífero, sus pisadas y la sombra que proyecta. Algo muy similar se aprecia en el cuento de Cortázar, si bien el inicio de ese movimiento se demora un tanto debido a la necesaria presentación de los amantes en su refugio furtivo y de su oscuro plan, presentación que ocupa toda la segunda mitad del primer párrafo. Tras estos prolegómenos, observamos una sucesión de verbos de movimiento que conducen al futuro asesino desde el bosque hasta la casa donde habrá de cometer el crimen y, finalmente, hasta la habitación en que se halla su víctima: “se separaron”, “seguir”, “correr”, “corrió”, “llevaba”, “subió” y “entró”.

Como se anunciaba al principio, uno de los puntos de mayor coincidencia técnica o formal entre los dos textos es, sin lugar a dudas, el modo sorprendente en que se desencadena el final de ambos. A esta estrategia narrativa se debe el hecho de que el lector tenga la sensación de que el texto ha concluido exactamente en el mismo lugar en que había comenzado y de que el tiempo no ha transcurrido desde el primer verso o la primera línea². El recurso concreto de que se sirven tanto Hughes como Cortázar para producir este efecto, como se señalaba también con anterioridad, no es sino la metalepsis, es decir, el solapamiento de los dos niveles de la narración que tanto el poeta como el cuentista plantean con tanta habilidad y precisión. En ese sentido, no es difícil comprobar cómo en los versos veintiuno y veintidós del poema se funden bruscamente (“sudden”, verso 21) el nivel metadieético, en el que nos sitúa el fétido olor del zorro (“stink of fox”, verso 21), y el nivel diegético, representado por el sintagma “the dark hole of the head” (verso 22), en el que se resume todo lo imaginado por el yo lírico. Como se recordará, precisamente con ese ejercicio de la imaginación, a la que Leonard Scigaj se refiere como “the poet’s aesthetic world” (30), daba comienzo el poema.

También en el relato de Cortázar se funden ambos niveles de forma brusca al final del texto. En esta ocasión, la inmediatez de la fusión se logra con la eliminación de todas las formas verbales, en el tramo final del relato, a partir de esa acelerada enumeración de enunciados carentes de formas verbales o, como es el caso del último, regidos por formas no finitas del verbo que se suceden a partir de “primero

² Tal vez se entienda esto mejor si recurrimos de nuevo a la obra de Escher, en la que se aprecia cómo la hormiga protagonista, al igual que sus trasuntos el zorro y el hacendado, recorre una distancia considerable para terminar exactamente en el lugar donde empezó.

una sala azul”. De este modo, se incrementan tanto el ritmo del texto como la sorpresa del lector ante la culminación del relato, pues apenas si dispone de tiempo para reconocer en la última oración la figura del hacendado con que se abría el cuento y que, a todas luces, está a punto de ser asesinado.

Según se puede comprobar fácilmente, el efecto que ambas obras producen en el lector resulta del todo equivalente. En efecto, una vez alcanzado el climático final, el lector observa que, tal como ocurre con la hormiga del cuadro de Escher, en ambos textos parece haberse detenido el tiempo en el momento en que el yo lírico comenzaba a imaginar el zorro, en el caso del poema, y en el instante en que el hacendado retomaba la lectura de su novela, en el caso del cuento. Y, de nuevo, se advierte que tanto el poeta como el cuentista se sirven para ello de un recurso muy similar que pasa casi inadvertido a primera vista. De hecho, como atinadamente nos recuerda David Lagmanovich, aunque sólo a propósito del cuento, se trata de la iteración de ciertas unidades léxicas situadas con toda intención al principio y al final de ambos textos con el fin de lograr un puente entre ambas partes y crear en el lector una sensación de estancamiento temporal entre los dos extremos (181). Así, el reloj de la primera estrofa del poema reaparecerá en el penúltimo verso, en el que también se repetirá, de modo casi literal (“The window is starless still”), la imagen del inicio de la segunda estrofa: “Through the window I see no star”.

Por lo que respecta al relato de Cortázar, al constituir un texto más extenso que el del poema de Hughes, ofrece mayores posibilidades en cuanto a la iteración de elementos. En realidad, tanto la figura del mayordomo como el sillón, la cabaña y el puñal aparecen al principio del cuento y reaparecerán en el párrafo final. De modo similar, las palabras “leer la novela” y “el terciopelo del alto respaldo”, que habíamos oído al principio, surgen de nuevo al final mismo del relato: “*el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela*” (11)³.

Existe, sin embargo, un caso de repetición en este sutil entramado de iteraciones léxicas o perífrasis que requiere una reflexión y unas matizaciones especiales. Aunque en ese caso la repetición se da de forma explícita únicamente en el poema, la conclusión que de ella se deriva es fácilmente extrapolable al texto de Cortázar, e incluso al cuadro de Escher. Se trata, en concreto, de la repetición del sustantivo “page”, que el poeta emplea en la primera y última estrofas, si bien en contextos semánticamente opuestos. Así, como se puede observar fácilmente, mientras que al inicio del poema aparece premodificado por el adjetivo “blank”, en el verso final lo encontramos unido mediante el auxiliar *be* al participio de pretérito “printed”. La divergencia semántica de los elementos que modifican a “page”, lejos de difuminar la nitidez de la repetición, la enfatizan, puesto que en ambas obras la reflexión sobre el proceso de la composición literaria y el metalenguaje de esa crea-

³ Las cursivas son mías.



ción cobran una relevancia primordial. Dicho de otro modo, tanto el papel de la imaginación y la inspiración como el desarrollo de la trama son temas de importancia capital para Hughes y Cortázar, respectivamente, en su diseño temático. De ahí que, a pesar de esa sensación de que el tiempo apenas ha transcurrido entre el principio y el final de ambos textos, la magnitud de lo logrado en ese espacio de tiempo es enorme: una obra de arte ha quedado escrita, o, para decirlo con la lacónica expresión con que Hughes corona el poema, “The page is printed” (verso 24). En esa referencia al proceso creador reside precisamente el punto de encuentro de ambos textos. En efecto, a pesar de tratar asuntos en principio distintos —una narración en la que una criatura animal es protagonista, tema favorito de Hughes; y una intriga amorosa con tintes folletinescos, en el caso del cuento —ninguno de los autores parece dispuesto a permitir que el lector pierda de vista el hecho de que se halla ante una metaficción. Por eso, ambos ponen especial esmero en integrar en el entramado verbal de sus obras el léxico específico del lenguaje literario. En ese sentido, según se acaba de señalar, la calculada repetición de términos como “novela”, “capítulos” o “páginas” a lo largo del relato se revela como elemento de unión entre éste y la composición poética de Hughes, en la que destaca la no menos atinada utilización de tecnicismos como “blank”, “page” o “printed”, capaces de evocar por sí solos todo un ciclo creativo. La feliz integración de ese componente metalingüístico en el lenguaje narrativo de Cortázar es una prueba fehaciente de las posibilidades creativas que encierra este experimento literario; y una prueba mayor aún es la imbricación del animal imaginado en el proceso literario merced a ese intencionado juego de palabras que Dennis Walder detecta en torno a “prints” en el verso trece (6).

Estas reflexiones tal vez sirvan para recordarnos una vez más esa identidad esencial que, más allá de la diversidad genérica e incluso de la diferencia de modalidad artística de estas obras, se vislumbra entre las formas estéticas y la propia experiencia vivencial de los textos de Hughes y Cortázar, e incluso del cuadro de Escher. En ese sentido, la coincidencia de los dos escritores tanto en el recurso al metalenguaje y la calculada repetición de ciertos términos como en el empleo de la metalepsis o el retorno final al nivel diegético resultan harto elocuentes. Esa identidad se resume, en última instancia, en la experiencia estética vivida por el lector o espectador al sentir que ha presenciado un movimiento para después comprobar, no sin gran sorpresa, que tal movimiento no ha sido más que una ilusión, y que esa ilusión se halla ahora ante él, convertida en obra de arte.



OBRAS CITADAS

- CORTÁZAR, Julio. "Continuidad de los parques". *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1964. 9-11.
- FILINICH, María Isabel. " 'Continuidad de los parques': lo continuo y lo discontinuo". *Hispanérica* 25.73 (abril 1996): 114-15.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trans. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- HUGHES, Ted. "The Thought-Fox". *The Hawk in the Rain*. London: Faber and Faber, 1957. 89.
- LAGMANOVICH, David. "Estrategias del cuento breve en Cortázar: un paseo por 'Continuidad de los parques.'" *Explicación de textos literarios* 17.1-2 (1988-1989): 181.
- SCIGAJ, Leonard M. *Ted Hughes*. Boston: Twayne, 1991.
- TYLER, Joseph. "Möbius Strip and Other Designs within the Verbal Art of Julio Cortázar". *LA CHISPA '85. Selected Proceedings: The Sixth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. New Orleans: Tulane University, 1985. 361-68.
- WALDER, Dennis. *Ted Hughes*. Philadelphia: Open UP, 1987.

