

Concretización e integración: hacia un análisis fenomenológico-cognitivo de *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar*

Concretization and Blending: Towards a Phenomenological Cognitive Analysis of Julio Cortázar's *Continuidad de los parques*

CARLOS ANDRÉS PÉREZ RAMÍREZ

Universidad Jorge Tadeo Lozano. Carrera 4 # 22-61, Bogotá, Colombia.

carlos.perez@utadeo.edu.co

ORCID: 0000-0003-2623-3315

Recibido: 1-2-2018. Aceptado: 30-4-2018.

Cómo citar: Pérez Ramírez, Carlos Andrés, “Concretización e integración: hacia un análisis fenomenológico-cognitivo de *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar”, *Castilla. Estudios de Literatura* 9 (2018): 293-322.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.293-322>

Resumen: En este artículo exploro la mutua iluminación que hay entre la teoría fenomenológica de R. Ingarden y la teoría cognitiva de B. Dancygier sobre la construcción de sentido de las obras literarias. Desarrollo puntualmente la noción de *concretización* y hago un análisis del papel de la imaginación en dicho proceso, diferenciando –en términos fenomenológicos– su función en la conceptualización lingüística de su función en la experiencia perceptiva. Después muestro que esa distinción es útil para comprender el proceso de construcción de espacios narrativos. Finalmente, adelanto un análisis del cuento de Julio Cortázar *Continuidad de los parques*, en donde muestro el valor de la distinción para capturar adecuadamente la estrategia literaria que sigue el cuento.

Palabras clave: concretización; espacios narrativos; Ingarden; Cortázar.

Abstract: In this paper I explore the mutual enlightenment between Ingarden's phenomenological theory and Dancygier's cognitive one on the construction of meaning in the literary work. I specifically develop the notion of *concretization* and analyze the role of imagination in that process, differentiating—in phenomenological terms—its role in linguistic conceptualization from its role in perceptual experience. Then, I show how this distinction may help us understand the cognitive construction of narrative spaces. Finally, I set out to analyze Julio Cortázar's *Continuidad en los parques*, showing how the proposed distinction helps us grasp the author's literary strategy.

Keywords: concretization; narrative spaces; Ingarden; Cortázar.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “La constitución Agentiva del Sentido: una propuesta pragmático-cognitiva para la semiótica, Fase IV”, financiado por la convocatoria 11-2014 de la Dirección de Investigaciones de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

INTRODUCCIÓN

El cruce de caminos entre la fenomenología, la teoría literaria y la ciencia cognitiva tiene una historia incipiente. La exploración de la relación entre la fenomenología y la lingüística cognitiva (Zlatev, 2010; Blomberg y Thiering, 2017; Bundgaard, 2004) ha avanzado al mismo tiempo que las investigaciones interesadas en identificar los fundamentos cognitivos y en describir la organización narrativa de las obras literarias (Turner, 1996; Dancygier, 2012; Armstrong, 2013), y en la conjunción de los dos proyectos se ubican propuestas recientes que abordan las obras literarias desde una perspectiva cognitiva, pero de la mano de las ideas clásicas de la fenomenología, en particular la obra de Roman Ingarden (Bundgaard, 2013; Miall, 2015; Bortolussi y Dixon, 2015; Kietz, 2015; Chrzanowska-Kluczevska, 2015). El presente texto se inscribe en esta última línea de investigación.

Me interesa señalar que la teoría de los espacios narrativos planteada por B. Dancygier admite una relación de mutua iluminación (Gallagher, 1997) con respecto a la teoría de Ingarden. Esto lo trabajaré en la primera parte del artículo, en donde intentaré mostrar que el proceso de construcción de sentido que la teoría de los espacios narrativos pretende describir, admite una caracterización más precisa si se entienden dichos espacios narrativos como representaciones conceptuales con rasgos esquematizados que se concretizan en el curso de la lectura. En la segunda parte voy a analizar el cuento de Julio Cortázar *Continuidad de los Parques*, con el propósito de mostrar que la propuesta de Ingarden sobre la concretización da pistas fenomenológicas para avanzar en la comprensión cognitiva del proceso de construcción de sentido propio de las obras literarias.

1. INGARDEN Y DANCYGIER: ESPACIOS NARRATIVOS Y CONCRETIZACIÓN.

Este numeral está dedicado a mostrar cómo un análisis puramente fenomenológico como el que lleva a cabo Ingarden, puede complementar una teoría cognitiva como la de los espacios narrativos de B. Dancygier. En el numeral 1.1., voy a presentar los rasgos generales de la propuesta de Ingarden. En el numeral 1.2., abordaré la teoría de los espacios narrativos defendida por Dancygier, para trabajarla después críticamente siguiendo algunos aspectos enunciados en la parte final del numeral 1.1.

1. 1. La teoría literaria de Ingarden

En *La obra de arte literaria* Ingarden defiende y desarrolla dos ideas principales: por un lado, que la obra de arte literaria es una creación estratificada, y por el otro, que tiene un carácter esencialmente indeterminado. Voy a exponer cada uno de estos puntos.

1. 1. 1. Los estratos de la obra de arte literaria

Ingarden inicia su investigación con la pregunta por el *modo de ser* del objeto estudiado, esto es, por su carácter ontológico. Así, mientras que hay objetos que tienen una existencia material (como las mesas) o una existencia ideal (como los números), la obra de arte literaria existe solamente en relación con el acto interpretativo: se trata de un objeto puramente intencional y su unidad depende del acto interpretativo del lector. Sólo hay obra literaria si es interpretada. Por eso, antes que reducir su existencia a cualquiera de esos dos modos de ser (material e ideal), Ingarden plantea que la obra de arte literaria es un objeto estratificado cuya existencia solamente se captura bien si se atiende tanto a la materia de cada uno de esos estratos (su carácter ontológico y su manera de darse en la experiencia), como a la correlación entre ellos que la obra de arte, en tanto unidad, supone.

Los estratos son cuatro:

- El estrato de los sonidos verbales.
- El estrato de las unidades de sentido.
- El estrato de los objetos representados.
- El estrato de los aspectos esquematizados

Cada uno de los estratos tiene un carácter estético propio, y el valor literario de la obra en conjunto depende de la manera como se presentan y se organizan los rasgos artísticos de cada uno, así como de la relación que se teje entre ellas en el acto de lectura, configurando lo que Ingarden llama una *polifonía*.

Al primer estrato lo define el aspecto puramente fónico de la obra: las formas que organizan el sonido de las palabras y que articulan la materia sonora de toda la obra, independientemente de su realización efectiva. Se trata del estrato en el que la obra establece, por ejemplo, su dimensión estética relacionada con la sonoridad de la escritura (su ritmo o su tempo)

y que cambia necesariamente cuando la obra se traduce de un idioma a otro.

El segundo estrato es el de las unidades de sentido: el estrato de los significados de las expresiones lingüísticas, que tradicionalmente ha sido el objeto de la semántica léxica. Siguiendo la crítica de Husserl al psicologismo, Ingarden entiende que las unidades semánticas no son impresiones subjetivas o representaciones privadas, sino entidades ideales que le dan una dirección intencional al acto interpretativo. Los significados de las palabras presentan de una manera un determinado evento o situación, y en conjunto van tejiendo lo que llamaríamos la trama del relato: lo que se narra.

El tercer nivel de la división planteada por Ingarden es el de los objetos representados: “*un mundo autosuficiente de personas, cosas, ocurrencias y eventos (...) con su propia dinámica y su propio ambiente emotivo*” (Ingarden, 2005 [1968]: 63). En su dimensión más simple, un objeto representado se entiende como el correlato intencional de una oración: se trata de una circunstancia o un evento que se organiza y se proyecta en el acto interpretativo de la mano de los significados de las expresiones lingüísticas que la componen. La oración con la que empieza *Continuidad de los parques*, “*Había empezado a leer la novela unos días antes*” (Cortázar, 1998: 291) presenta una circunstancia a la que se dirige el acto de lectura. Si el cuento de Cortázar iniciara con la frase “*Había empezado a leer la novela dos días antes*” la circunstancia se presentaría de una manera más determinada en cuanto al tiempo. La idea de Ingarden es que conforme avanza en la lectura, el lector va proyectando diferentes circunstancias de la mano del sentido de las oraciones que componen la obra, al tiempo que las va conectando para tejer una historia.

Finalmente, está el nivel de los aspectos esquematizados. Porque lo considero de particular importancia para la reflexión posterior, voy a presentar este estrato con un poco más de detalle que los otros tres. En *La obra de arte literaria*, Ingarden (1998 [1960]: 301-307) inicia su presentación sobre los aspectos esquematizados haciendo una descripción de la manera como se dan los objetos materiales en la percepción. En este tipo de actos, los objetos se presentan de manera parcial a la intuición sensible: no observamos un objeto en su totalidad, como si lo pudiéramos ver de una sola vez, desde todas partes, sino que capturamos únicamente uno de sus perfiles. El perfil que observo se diferencia de los perfiles ocultos porque se muestra en una dimensión sensible puntual (un color, una forma, etc.), y es a este contenido sensible al que Ingarden llama

aspecto. El punto importante es que el aspecto presente de un objeto anticipa los aspectos que mostrarían los perfiles ocultos si el objeto se examinara perceptivamente: cuando veo la taza que reposa sobre la mesa, el perfil rojo que capturo señala o apunta a los demás perfiles que de momento se ocultan pero que aparecerían siguiendo una transición continua y ordenada si exploro con más detenimiento la taza. Sin embargo, el aspecto presente no anticipa un valor preciso y específico de la cualidad por venir, sino que apunta a un aspecto que cae dentro de un rango.

Así, una cosa sería la representación conceptual de “rojo”, y otra su representación esquemática, vinculada con la manera específica en que es anticipado perceptualmente un aspecto desde un punto de vista particular. La posibilidad de una percepción ordenada, esto es, de una transición organizada y continua en la manera como se va dando un objeto en la interacción dinámica y práctica con el entorno, es posible gracias a estas representaciones esquemáticas, cuya función es, entonces, fundamentalmente anticipatoria. Si cabe la expresión, los conceptos guían el pensamiento, mientras que los esquemas guían la percepción. Y es en este sentido en el que Ingarden habla de aspectos esquematizados:

La cuestión aquí no son los aspectos tal como los experimentamos alguna vez y luego de que perdimos contacto con ellos, sino más bien ciertas idealizaciones que son un esqueleto, un esquema de los aspectos concretos, transitorios y movedizos (Ingarden, 1998 [1960]: 309).

Ahora bien, contrario a lo que sucede en la percepción, en el caso de la obra de arte literaria los aspectos sensibles de los objetos y situaciones representadas por la obra no se pueden dar de manera directa; sin embargo, la obra tiene un carácter cuasi-sensorial en la medida en que los esquemas de la percepción juegan un papel fundamental en el acto interpretativo. En la percepción los esquemas anticipan los perfiles ocultos en presencia de un aspecto presente, mientras que en la obra literaria los mismos esquemas se ponen en juego, aunque no haya ningún aspecto presente.

Tal vez un ejemplo permita ver de manera más clara lo anterior. En un experimento encaminado a mostrar que las representaciones conceptuales tienen un fundamento perceptivo modal, Stanfield y Zwaan (2001: 156) presentaron a los participantes una oración escrita para que luego identificaran en una secuencia de imágenes aquellas que contenían el dibujo de algún objeto del que se hablaba en la oración. Por ejemplo, se les mostraba la siguiente frase:

(1) Juan clavó el clavo en la pared

Después se les mostraba una secuencia de imágenes de distintos objetos, entre las que había una imagen de un clavo. En ese momento, los participantes debían oprimir un botón indicando que había una coincidencia entre la imagen y una palabra de la oración. El punto central del experimento es que algunas veces la imagen presentaba un clavo en posición horizontal y otras en posición vertical.

El resultado del experimento mostró que los participantes que acertaron identificando la coincidencia, demoraron menos tiempo en reconocerla cuando la orientación del clavo coincidía con la de la escena representada por la frase; en nuestro ejemplo, cuando el clavo aparecía en posición horizontal (que es la orientación de un clavo cuando se clava en una pared). La conclusión que los autores sacan del experimento es que el significado no es una representación simbólica, sino que depende de una simulación que adelanta el cerebro de la mano de los mismos esquemas que se activan durante la percepción directa de una escena.

El experimento ilustra muy bien la teoría de Ingarden. En efecto, la expresión “clavo” tiene como objeto intencional cualquier clavo, independientemente de las cualidades perceptivas que tenga. Por eso los participantes identifican la coincidencia independientemente de la orientación. Sin embargo, la horizontalidad -que es un esquema de la percepción- hace parte del proceso interpretativo, por eso los participantes anticipan un tornillo horizontal y no uno vertical, y por eso se demoran más en identificar la coincidencia cuando la orientación no coincide.

1. 1. 2. La concretización.

Además de la estratificación, Ingarden se ocupó de lo que él llama la *concretización*, una idea que se sigue de la estructura figura-fondo del mundo narrativo definido por la obra de arte literaria. Como ya dije, los significados de las expresiones lingüísticas dirigen la conciencia al objeto de la obra. Sin embargo, aunque constituido por el significado, el objeto representado supone una realidad narrativa que es *co-presentada* en el acto y que teje el fondo que le da fundamento ontológico a los acontecimientos relatados.

En efecto, el mundo del relato no puede ser representado lingüísticamente en su totalidad, y por eso mismo el conjunto de significados que componen una obra literaria está abierto siempre a

significaciones potenciales que permanecen abiertas. Así, por ejemplo, cuando leemos “*Había empezado a leer la novela unos días antes*” (Cortázar, 1998: 291), la situación representada por los significados lingüísticos tiene lugar en un dominio mucho más amplio que la misma frase supone: las características del personaje -el conjunto de todas sus propiedades- por ejemplo. Como explica Ingarden:

Si un objeto individual se llama “hombre”, este objeto está intencionalmente determinado como tal, mas todas sus innumerables propiedades todavía no están, con eso, positiva e inequívocamente determinadas. La mayoría de ellas son cointencionadas por el repertorio potencial de sentido nominal de la palabra (Ingarden 1998 [1960]: 294).

De nuevo, en *Continuidad de los parques* el hombre lee una novela, pero el tipo de lomo que tiene, la calidad de sus hojas o el tipo de letra, etc., no están determinados verbalmente en la obra. Por eso Ingarden habla de “puntos de indeterminación”: vacíos que hacen parte del *modo de ser* de la obra de arte literaria y que el lector “rellena” parcialmente en el acto interpretativo.

Así no se diga nada sobre la complexión corporal del lector de la novela en el cuento, hay una tendencia a darle un valor puntual a esa variable durante la lectura, pues “*el lector suele ir más allá de lo que es meramente presentado por el texto (o proyectado por él) y en varios aspectos completa las objetividades representadas*” (Ingarden, 1998 [1960]: 297). Ingarden llama *concretización* a esta respuesta activa del lector ante la indeterminación de la obra de arte literaria, que depende tanto de elementos dados por el texto -pues la concretización no puede estar en pugna con la obra- como de factores externos a ella (por ejemplo, el estado en el que se encuentra lector o sus capacidades imaginativas (Ingarden, 2005 [1968]: 75)). Se trata de un acto en el que, en palabras de Ingarden, el lector “*suelta las riendas de su imaginación y así complementa los objetos con una serie de nuevos elementos*” (Ingarden, 2005 [1968]: 74).

Esta concretización de la que acabo de hablar, que tiene que ver específicamente con el estrato de las objetividades, se complementa con la concretización de los aspectos esquematizados, que Ingarden entiende como un proceso de actualización. Como dije antes, los esquemas de la percepción se deben entender como estructuras de anticipación: cuando capturo un aspecto puntual de un objeto, soy capaz de anticipar la manera en que aparecería un aspecto oculto. En la obra literaria, sin embargo, el

objeto no está presente, pero el acto como tal está dirigido a una posible aparición del objeto, con los aspectos que le son propios. Por eso dice Ingarden:

En la obra misma, los aspectos existen en un estado de disponibilidad potencial; están “guardados disponibles” (o “mantenidos listos”) en la obra. Por cierto, están adscritos, en un sentido meramente teórico, a los objetos presentados por medio de los conjuntos de circunstancias. Pero son evocados solamente en grado insignificante por esos conjuntos de circunstancias (Ingarden, 2005 [1968]: 78)

Las circunstancias son las objetividades tal como son presentadas por los significados de una expresión literaria. Por eso Ingarden reconoce que los aspectos esquematizados dependen de los significados lingüísticos (pues no hay objetividad sin significado). Sin embargo, los valores perceptivos que son evocados en el acto de lectura en virtud de los aspectos esquematizados son “*actualizados como son*”, dice Ingarden, “*en la materia intuitiva de la imaginación*” (Ingarden, 2005 [1968]: 79).

Se trata de ese carácter vivo de los objetos que presenta la obra (esa cualidad que en el lenguaje ordinario describimos cuando decimos que la obra nos presenta los objetos “como si estuviéramos ahí”) y que desborda su representación puramente abstracta. De nuevo: los valores se encuentran “mantenidos listos”, pero en el acto de lectura se actualizan, gracias al papel de la imaginación. Por eso, en el caso de los aspectos esquematizados, su actualización es su concretización.

En este orden de ideas, los lectores actualizan los aspectos esquematizados relacionados con lo dado en la conceptualización lingüística, mientras que en el estrato de los objetos los lectores “lleen” los espacios que la misma conceptualización deja abiertos. Sin embargo, con respecto al llenado (y por eso en relación con las objetividades concretizadas) la propuesta de Ingarden admite una interpretación ambigua, pues se puede entender, o bien como un acto de la imaginación guiado conceptualmente, o bien como un acto de la imaginación con un contenido cuasi-perceptivo (este asunto va a ser muy importante en la discusión que presentaré en 1.2.2.). Los ejemplos que da Ingarden ilustran bien el punto anterior: por un lado, hay una concretización de las objetividades porque “*hay largos períodos de tiempo en la vida de las personas retratadas que no están explícitamente retratados*” y “*solamente sabemos, por indicaciones del texto, que la persona seguía viva durante*

ese tiempo” (Ingarden, 2005 [1968]: 72); mientras que, por otra parte, en el mismo apartado Ingarden sostiene que “*si el texto de Hamlet de Shakespeare, no indica la estatura del príncipe de Dinamarca o cómo sonaba su voz (...) el lector (...) puede concretizar la figura de Hamlet de distintas maneras*” (Ingarden, 2005 [1968]: 75). En el primer caso, tenemos un acto inferencial guiado por el conocimiento que tenemos de la obra, mientras que en el segundo lo que tenemos es una imagen cuasi-perceptiva de Hamlet.

1. 2. Ingarden y la lingüística cognitiva

En este apartado me interesa abordar la teoría de B. Dancygier sobre la interpretación de las obras literarias a la luz de lo dicho sobre la propuesta de Ingarden. Para hacerlo voy a presentar brevemente la teoría de los espacios mentales y la integración conceptual, luego la versión de Dancygier sobre los espacios narrativos, y finalmente voy a mostrar la pertinencia de la teoría de Ingarden para comprender algunos aspectos de la propuesta de Dancygier.

1. 2. 1. Los espacios mentales y la integración conceptual

B. Dancygier (2012) desarrolla su teoría de los espacios narrativos siguiendo la propuesta general adelantada por G. Fauconnier y M. Turner sobre los espacios mentales y la integración conceptual (Fauconnier y Turner, 2002). La teoría de los espacios mentales, planteada inicialmente por G. Fauconnier a mediados de los años 80 (Fauconnier, 1994 [1985]) sigue una de las ideas que orientan el desarrollo teórico de la lingüística cognitiva, esto es, que las expresiones lingüísticas no tienen un significado por sí mismas, sino solamente un significado potencial que se actualizaría y se especificaría en el uso concreto del lenguaje.

La idea es que de la mano de las oraciones y de la información contextual, los usuarios del lenguaje recuperan información de su memoria a largo plazo y construyen espacios mentales, “*pequeños paquetes conceptuales contruidos mientras pensamos y hablamos*” (Fauconnier y Turner, 2002: 102).¹ Cada uno de los espacios mentales hereda su estructura del repertorio conceptual, y por eso son *internamente*

¹ Las citas de las referencias que en la bibliografía están en inglés son todas traducciones mías.

coherentes. Los elementos y las relaciones que definen todo espacio mental deben seguir las normas definidas por el repertorio conceptual. Miremos por ejemplo las siguientes dos oraciones:

(2) Inés es amiga de Diego

(3) Inés es amiga de la mesa

En el primer caso, la interpretación da lugar a un espacio mental en el que dos elementos conceptuales se relacionan en virtud del marco general “A es amigo de B”, en el que A y B deben ser seres humanos. Por eso la interpretación de (3) no puede ser contenida en un espacio mental, pues que un humano sea amigo de la mesa viola las reglas de coherencia definidas por el marco. Por otra parte, un mismo espacio mental puede construirse a partir del conocimiento organizado en diferentes dominios conceptuales. Por ejemplo, en la frase (2a) el marco AMIGO se complementa con el de ESTUDIANTE y el de EXAMEN.

(2a) Juana es amiga de Pedro y estudian juntos para el examen de lingüística.

La teoría de los espacios mentales es la piedra angular de la teoría de la integración conceptual desarrollada por Fauconier y M. Turner (2002). A grandes rasgos, la integración conceptual es un proceso cognitivo en el que dos espacios mentales diferentes se mapean entre sí para dar lugar a un nuevo espacio mental nuevo cuya coherencia no se sigue directamente de las reglas definidas por nuestro repertorio conceptual, sino que tiene una coherencia emergente propia.

Voy a presentar un ejemplo simple. Como he explicado anteriormente, los espacios mentales tienen una estructura internamente coherente, heredada de las reglas que rigen nuestro repertorio conceptual. Así, vimos que es posible construir un espacio mental con el ejemplo (2) pero no con el ejemplo (3). Sin embargo, muchas de las expresiones lingüísticas que producimos cotidianamente resultarían incoherentes si se las interpreta de manera literal. Por ejemplo:

(4) Inés es amiga del tapete.

Esta frase puede interpretarse de muchas maneras dependiendo del contexto. Si (5) es la respuesta que da una persona a la que le preguntan por las preferencias de su esposa con respecto a la decoración de la casa, lo que se interpreta es que a Inés le gusta mucho poner tapetes en el suelo. De acuerdo con la teoría de la integración conceptual, en este caso “tapete” y “amiga” no pueden constituir un mismo espacio mental, pues siguiendo las reglas nuestro repertorio conceptual el rol de amigo debe ser cumplido por un humano -incluso un animal- pero no por un tapete. Así, para interpretar la frase se deben construir dos espacios mentales: uno en el que “amiga” se relacione coherentemente con otro elemento o conjunto de elementos conceptuales, y otro en el que pase lo mismo con “tapete”. En este caso, el primer espacio establece la relación AMIGA entre “Inés” y un “ser humano”, y el segundo espacio vincula a “Inés” con el “tapete” y establece la relación GUSTAR. Lo que sucede después es que estos dos espacios, que en la teoría se llaman *espacios mentales de entrada*, se relacionan y se integran, dando lugar a un nuevo espacio llamado *espacio integrado*. Lo dicho hasta ahora se ilustra en la Figura 1.

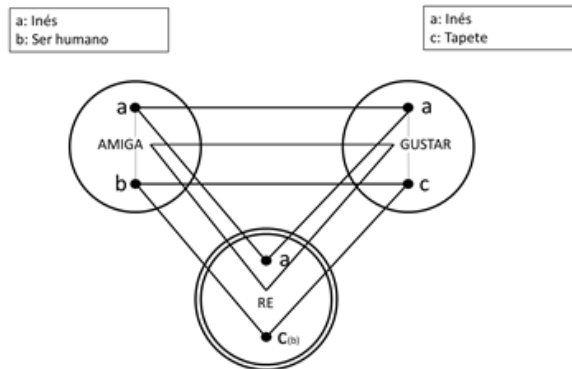


FIGURA 1. “Inés es amiga del tapete”

La relación entre los dos espacios de entrada se denomina *mapeo*. El término indica que la estructura de uno de los espacios se organiza de la mano de la estructura del otro. En este caso el espacio 1 organiza el espacio 2. Esto quiere decir que para interpretar la frase entendemos los tapetes *como si* fueran personas, por un lado, y la relación de “gustar” *como si* fuera una relación de “amistad”. La interpretación sería la contenida en el

espacio integrado (señalado con doble línea). Si se mira bien, “Inés” (que mantiene la identidad en todos los espacios) se relaciona con el “tapete”, pero éste se entiende integrado con rasgos semánticos de “ser humano” (el afecto positivo que puede generar, por ejemplo). Además, la acción de “gustar” se integra con la relación de “amistad”, y por eso la interpretación de la frase no sólo captura el gusto de Inés por los tapetes, sino su preferencia frente a otro tipo de objetos, como lo hacemos los seres humanos con nuestros amigos. En la Figura 1 las letras RE quieren dar a entender que la relación entre “Inés” y el “tapete” es una relación emergente. El asunto importante es que el espacio integrado tiene una coherencia propia, al punto que es posible darle continuidad al sentido de la frase. Por ejemplo:

(5a) Inés es amiga del tapete y enemiga de las cortinas

(5b) Inés es amiga del tapete, pero a veces lo traiciona con el piso de madera.

La teoría de Fauconnier y Turner pretende dar cuenta de un conjunto amplio de fenómenos cognitivos: el sentido de las metáforas, la invención de los números complejos, la construcción de situaciones contrafácticas y la evolución del lenguaje, entre muchos otros casos (Fauconnier y Turner, 2002: 90). Se trata, en efecto, de una teoría sobre la cognición humana tomada en su conjunto, un propósito ambicioso que le ha valido críticas (Bundgaard, Ostergaard, y Stjernfeld, 2006) pero que ha servido también para inspirar propuestas cognitivas interesantes que procuran desarrollar y ampliar el alcance explicativo de la propuesta. Por ejemplo, la teoría de los espacios narrativos planteada y desarrollada por B. Dancygier

1.2.2. Los espacios narrativos

B. Dancygier retoma los aspectos generales de la teoría de la integración conceptual y los amplía para dar cuenta de la construcción de sentido de las obras literarias. La noción central en su propuesta es la de “espacio narrativo”:

Una construcción mental que participa en la emergencia de la historia, que tiene una topología distintiva y un estatuto narrativo, y que se vincula con otros espacios narrativos dando lugar a la construcción de la historia.

(...) Un constructo que se establece por medios lingüísticos y continúa siendo elaborado durante algunas partes del texto (posiblemente todas)” (Dancygier, 2012: 36 y 37).

A diferencia de los espacios mentales, que se construyen para resolver el sentido de una oración, los espacios narrativos elaboran el sentido de un texto en su conjunto, y su construcción se va haciendo conforme se avanza en la lectura. El relato es para Dancygier una construcción emergente que tiene lugar en la mente del lector siguiendo las pistas semánticas dadas por el texto, organizándolas narrativamente de la mano de los mecanismos cognitivos y los elementos contextuales de los que dispone. Por ejemplo, en su análisis del cuento corto de Monterroso *El Dinosaurio* (“*Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí?*”), dice Dancygier:

El relato tiene todos los ingredientes necesarios, pero le pide al lector que haga buena parte del trabajo en la construcción del relato. Hay un narrador (probablemente omnisciente), y un personaje, más un dinosaurio. El adverbio *cuando* perfila una ubicación temporal en la que el personaje se despierta, lo que sugiere que antes estaba dormido (...). La palabra *todavía* en la oración principal sugiere además que antes de que el personaje cayera dormido, el dinosaurio también estaba presente. Hay, por lo tanto, una secuencia de eventos, hay personajes que guardan alguna relación, hay un narrador, y hay suspenso -¿cómo es que hay un dinosaurio en presencia de un ser humano? Lo que por lo general se llama “suspenso”, en mi visión, es la necesidad de engancharse con el texto y de tener la intención de completar las brechas en el relato. En otras palabras, se le pide al lector que utilice un conocimiento extra-textual y lingüístico para completar la estructura emergente del espacio integrado que es motivado por los *inputs* narrativos (Dancygier, 2012: 37).

El texto por sí sólo no es la totalidad de la historia, pero sí da las pautas que orientan su eventual construcción en la mente del lector. En el ejemplo de Monterroso, Dancygier se interesa por mostrar cómo una simple frase da lugar a una construcción narrativa emergente mucho más compleja. Por ejemplo, “*el dinosaurio podría ser un tiranosaurio Rex o un triceratops, y así el relato calificaría como ciencia ficción, y probablemente el personaje estaría en grave peligro*” (Dancygier, 2012: 38). Esta, desde luego, es una entre muchas opciones. Lo importante es no perder de vista que sea cual sea la construcción emergente, se debe tratar de una *historia*: no se trata, simplemente, de resolver cualquier cuestión relacionada con el texto, sino

de construir un espacio mental complejo que tenga una estructura narrativa.

La construcción de un espacio narrativo se extiende y se modifica conforme se avanza en la lectura, en la medida en que el texto va dando más información. Ahora bien, aunque no es el caso de *El Dinosaurio* de Monterroso, muchos textos literarios presentan no una sino varias historias, y la tarea del lector consiste en relacionarlas gracias a los elementos que proporciona el texto y que Dancygier llama *anclas narrativas*. Varias expresiones pueden servir como anclas, pero todas cumplen la misma función: establecer nuevos espacios narrativos y permitir hacer *proyecciones cruzadas* entre los espacios para hacer posible una historia emergente coherente. En la segunda parte de mi texto expondré esto de la mano del cuento de Cortázar *Continuidad de los parques*.

1. 2. 3. Ingarden y Dancygier

Aunque resulta evidente que la teoría de Ingarden no es una teoría cognitiva ni una teoría narratológica, y que Dancygier no está interesada en la fenomenología de la obra de arte literaria, los puentes que se pueden trazar entre una y otra propuesta pueden resultar iluminadores en ambos sentidos. Me interesa resaltar dos puntos en particular.

En primer lugar, la relación entre medio y fin en la descripción del proceso interpretativo. Ingarden no trabaja de manera puntual la organización narrativa de la obra literaria, es decir, la construcción de un *relato emergente*. Antes bien, sitúa el problema de la concretización en relación con la oposición determinación-indeterminación que hereda de la tradición fenomenológica de Husserl. Para Husserl la experiencia perceptual del objeto, que es siempre parcial, se despliega temporalmente y tiende a su determinación judicial. En otras palabras, la exploración perceptiva tiene como *telos* un juicio bajo la forma “S es p”. Cuando examino una bola y hay una transición ordenada en la que los perfiles que aparecen dan cumplimiento a los perfiles anticipados, la exploración da lugar al juicio “*la bola es roja*”. Por eso Husserl entiende el objeto dado en la percepción como una “*indeterminación determinable*” (Husserl, 2001: 42-48).

En el caso de la obra literaria, la determinación judicial no es posible porque su objeto no es perceptivo sino puramente intencional. Un juicio puede ser verdadero o falso, pues expresa, siguiendo la tradición

filosófica, un valor de verdad. La obra de arte literaria, por su parte, no tiene compromisos epistemológicos sino narrativos. Su objetivo no es representar un mundo de objetos y propiedades, sino representar un mundo narrativo que resulta de la actividad cognitiva del lector en el acto de concretización. Estirando la frase de Husserl, diríamos con Ingarden que la obra literaria es una *indeterminación concretizable*: tiene, efectivamente, puntos de indeterminación, pero al mismo tiempo esos puntos se rellenan en el acto de concretización.

De acuerdo con Ingarden, la interconexión de las diferentes circunstancias representadas por la obra consiste en un proceso al que llama *objetivación sintetizante* (Ingarden, 2005 [1968]: 68). La idea de Ingarden es que conforme avanza en la lectura, el lector va vinculando -en una operación de síntesis- los diferentes estados de cosas proyectados por los significados de las oraciones, y así va tejiendo una historia. La relación entre los diferentes escenarios proyectados no es entonces una de entrelazamiento lógico sino una de organización narrativa.

En este orden de ideas, el *telos* del acto interpretativo en la obra literaria no es la determinación judicativa del objeto, sino el hecho de alcanzar un acto de aprehensión final que Ingarden llama “*omni-sintetizante*” (Ingarden, 2005 [1968]: 461). Este acto final depende de las significaciones de las expresiones contenidas en el texto, como ya he dicho, pero también de las capacidades cognitivas del lector (por ejemplo, su memoria para poder recordar lo que ya leyó, así como de sus capacidades imaginativas, cruciales en la concretización) y de las circunstancias externas en las que tiene lugar la lectura. El resultado es la construcción que hacemos de la obra una vez terminamos su lectura.

Ingarden, sin embargo, no se interesa por determinar cuáles son las reglas que rigen la síntesis, y es en este punto en el que la teoría de los espacios narrativos y la integración conceptual puede resultar interesante, pues la propuesta de Dancygier se ocupa precisamente de la construcción de espacios narrativos y de su integración, esto es, de es la descripción del proceso de síntesis que Ingarden apenas anuncia. Digamos que Ingarden identifica el *telos* del acto interpretativo, pero Dancygier nos dice cómo llegamos allá. Y esta es una buena manera de entender la relación entre la narratología cognitiva y la fenomenología. El análisis fenomenológico define con mucha claridad el objeto de estudio y su relación con los actos conscientes, pero la narratología cognitiva ofrece una buena teoría para comprender los procesos mentales que serían la base cognitiva del acto. Lo que se construye en este caso es un relato, mediante la síntesis de las

diferentes circunstancias representadas en el texto y complementadas en el proceso de concretización. Y los mecanismos cognitivos que dan como resultado el relato, son descritos por Dancygier en términos de capas de integraciones conceptuales que conducen a una configuración estructurada secuencial y causalmente. En efecto, lo que Ingarden llama una *aprehensión omni-sintetizante* es la versión fenomenológica de lo que Dancygier llama, siguiendo a Fauconnier y Turner (2002: 151), un *mega-blend*, esto es, un conjunto de integraciones conceptuales (Dancygier 2012: 56). Si lo que acabo de decir no es claro, en el numeral dos de este texto presentaré un análisis del cuento de Cortázar que ilustrará mejor lo anterior.

El segundo punto que me interesa subrayar tiene que ver con el papel de la imaginación en la construcción de la historia. La teoría de integración conceptual sigue lo que Bergen denomina la *hipótesis de la simulación encarnada*, según la cual “*entendemos el lenguaje simulando en nuestras mentes en qué consistiría tener la experiencia de las cosas que el lenguaje describe*” (Bergen, 2012: 13). El fundamento neurológico de la tesis reside en el hecho de algunas zonas cerebrales que se activan cuando percibimos algún objeto o alguna cualidad, se activan también cuando leemos la palabra que los representa. Experiencialmente, tenemos la vivencia de la simulación cuando imaginamos mentalmente una situación que no está dada en la percepción: una canción que repetimos en la mente una y otra vez, el sabor y el olor de un sillón de cuero nuevo, o el eventual encuentro que podemos tener con una persona que ya murió, por ejemplo. La hipótesis de la simulación encarnada sostiene que el mecanismo que opera cuando imaginamos algo es el mismo que se pone en juego cuando interpretamos una expresión lingüística, sólo que de manera inconsciente.

Dicho esto, me interesa volver sobre la relación entre la teoría de la simulación y la concretización. Para Ingarden los aspectos esquematizados se encuentran “mantenidos listos”, y sólo en el acto de lectura son *actualizados*. Esta actualización sería el equivalente fenomenológico de la simulación. Por eso, Ingarden y Bergen apuntan en una misma dirección. Volviendo sobre el ejemplo del clavo en la pared (1.1.1.) la horizontalidad es un esquema que se actualiza al leer la frase completa; otra cosa es el acto de concretización de las objetividades. En el numeral 1.1.2. distinguí dos tipos diferentes de concretización: por un lado, la concretización *inferencial*, guiada por el contenido conceptual que ofrece el texto literario. Este es el tipo de concretización que le interesa a Dancygier, pues la manera en que presenta su teoría avanza de la mano de preguntas que

tienen un carácter intelectual. Por ejemplo, en su comentario al cuento de Monterroso, Dancygier señala que, dado que el personaje se despierta, se sigue que antes estaba dormido. En estos casos, la concretización depende entonces de la organización del conocimiento enciclopédico que tiene un usuario con respecto al objeto representado conceptualmente.

Por otro lado, está la concretización cuasi-perceptiva, en la que la imaginación juega un papel determinante. La concretización de las objetividades es un acto de “llenado” de los puntos de indeterminación que deja abierta la obra, sin embargo, a diferencia de la concretización conceptual consciente, la concretización cuasi-perceptiva es un acto de la imaginación que se hace “*sin una intención consciente y especialmente formulada por el lector*” (Ingarden 2005 [1968]: 74). La presentación de Ingarden sobre este asunto no es completamente clara, entre otras cosas porque pasa por encima de la distinción entre lo intelectual y lo perceptivo. En lo que sigue voy a intentar presentar el punto que me interesa de una manera más definida de la mano de la propuesta fenomenológica de A. Gurwitsch sobre la estructura experiencial de la atención (Gurwitsch, 1979).

De acuerdo con Gurwitsch, el campo atencional de la experiencia tiene tres regiones:

La primera región o *tema* consiste en lo que ocupa la mente del sujeto o, como a menudo se dice, lo que se encuentra en el «centro de su atención». La segunda región o *campo temático* se define por la totalidad de los datos compresentes, o sea, por la totalidad de aquéllos que están presentes *con* el tema y que el sujeto experimenta como *pertinentes* al mismo y como si formaran el trasfondo u horizonte del cual surge el tema en cuanto centro. La tercera región o *margin* incluye los datos que, aunque compresentes, no son pertinentes al tema (Gurwitsch, 1979: 18).

Cuando observo la taza de café que descansa sobre mi escritorio, la taza sería el *tema* de mi acto perceptivo. Sin embargo, su captura emerge de un *campo temático* en el que se cuentan los objetos directamente relacionados con ella: la mesa y el café que tiene en su interior. Si dirijo la atención a la mesa hay un cambio de *tema*, y la taza pasaría a hacer parte del campo temático, junto con los demás objetos que están en la mesa (en este caso un libro, un cuaderno y un lápiz) y el piso de madera que le gusta tanto a Inés. En el margen se contarían los objetos que forman parte del entorno pero que están por fuera del campo: las ventanas de la habitación,

los sonidos que llegan desde la calle, la pared y la puerta, etc. La distinción fenomenológica entre tema, campo y margen es dinámica: a veces el campo se achica y se vuelve muy tenue (por decirlo de alguna manera) como cuando observamos absortos una pintura en un museo, y otras veces el campo se vuelve más intenso, como cuando un jugador de fútbol tiene como tema el balón, pero al mismo tiempo está al tanto de la ubicación de sus compañeros. Por otra parte, el tema se puede ampliar o reducir: podemos dejar de atender al árbol y ver la floresta. Por supuesto, un cambio de tema supone también una modificación del campo.

Digo todo esto porque en esa relación dinámica la imaginación juega un papel fundamental: en el caso del jugador de fútbol, los compañeros que están en el campo no son el *tema* de su atención; sin embargo, el jugador imagina o simula de manera inconsciente su ubicación: hay un sistema de expectativas perceptuales vinculadas con la relación entre tema y campo que se construye mentalmente. Por decirlo de alguna manera, en la percepción la imaginación es importante porque “rellena” el campo (y en el caso del achicamiento, que no me interesa por razones que espero estén claras, sucede lo contrario: la fuerza del tema bloquea la recreación del contexto). Así, los esquemas de la percepción no sólo anticipan los modos de aparición de los perfiles ocultos de un objeto. Juegan, además, un papel constitutivo en la definición cualitativa-fenoménica del campo temático en la experiencia perceptiva.² Y es precisamente esta función la que da lugar a la concretización cuasi-perceptiva de la obra de arte literaria: cuando leemos, no solo recreamos la representación aspectual de los objetos intencionales, sino que simulamos -guiados por el significado de las expresiones lingüísticas que componen la obra- el campo temático que da un contexto sensible al objeto intencional.

A pesar de apoyarse en la teoría de la integración conceptual, en la que la imaginación juega un papel fundamental, la propuesta de Dancygier no desarrolla con cuidado este aspecto central de la imaginación en la construcción de los espacios narrativos. Y no lo hace porque la noción de imaginación que desarrollan Turner y Fauconnier es, en realidad, una teoría de los actos imaginativos centrada en el uso de conceptos, por lo que tienen una estructura intencional -en términos husserlianos- estática: un acto (imaginar) y un objeto (la situación imaginada). Se trata, además, de

² Bundgaard (2013) explora la teoría de Ingarden sobre la concretización y defiende la misma idea que acabo de presentar, pero echando mano de hallazgos empíricos en el campo de estudio de la atención y no de la mano de la teoría de Gurwitsch.

actos a los que el sujeto puede acceder reflexivamente. Por su parte, el papel de la imaginación en la concretización se centra en el uso de esquemas, y no tiene una estructura estática sino dinámica: se trata de una estructura de anticipación que se funda en el curso ordinario de la interacción encarnada con el entorno. A continuación, intentaré mostrar la relevancia de esta distinción con el análisis de *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar.

2. ANÁLISIS DE *CONTINUIDAD DE LOS PARQUES*

En el extenso numeral anterior, presenté los rasgos generales de las teorías de Ingarden y Dancygier sobre la comprensión de la obra literaria. Me interesaba, sobre todo, profundizar en dos diferencias que harían de la teoría de la concretización un insumo interesante para una teoría cognitiva sobre la narración: en primer lugar, el *telos* narrativo que Ingarden insinúa pero que Dancygier desarrolla, y en segundo lugar la diferencia entre la imaginación estática y la imaginación dinámica. En este apartado voy a hacer un análisis del cuento de Julio Cortázar *Continuidad de los parques*, primero de la mano de la teoría de los espacios narrativos, y luego complementando lo dicho con la noción de concretización cuasi-perceptual de Ingarden.

2. 1. Integración conceptual y espacios narrativos: la cinta de Möbius

En su excelente ensayo sobre la obra de Julio Cortázar, Jaime Alazraki identifica la estrategia narrativa que pone en juego Cortázar en el volumen de cuentos *Final del juego* con respecto a la concepción del elemento fantástico que define su proyecto literario: “*En todos ellos hay dos historias que el relato procede a confrontar y articular*” (Alazraki, 1994: 147). En efecto, en diferentes cuentos Cortázar presenta dos relatos que, tomados por separado, nada tendrían de fantástico, pero que sí lo son por la manera en que Cortázar logra vincularlos narrativamente.

En *Continuidad de los parques* esta estrategia es muy clara: la primera historia es la de un hombre que se sienta a leer una novela en el sillón de su casa; la segunda cuenta la relación de dos amantes que planean el asesinato de un hombre. Lo fantástico resulta de la relación entre los dos relatos: el hombre que lee la novela es al mismo tiempo la víctima en la novela que lee. El cuento tiene la estructura de una cinta de Möbius: el inicio del relato, en el que se presenta al hombre de negocios sentado en

su sillón, se une con el final del relato en un giro narrativo (al estilo de la cinta de Möbius) cuando el asesino llega a la habitación de su víctima, que lee una novela en su sillón.

El cuento ha sido analizado por muchos autores (Alazraki, 1994; Oviedo, 2001; Solano Rivera, 2015; Block, 1994; Silva, 1997; Zabala, 2007; Greimas, 1990), pero nunca en los términos definidos por la teoría de la integración conceptual y los espacios narrativos, que es lo que voy a hacer en este apartado.

2. 1. 1. Espacios narrativos

En el cuento los espacios narrativos están claramente definidos: se trata de las dos historias que se tejen en el cuento, cada una con una estructura narrativa diferente. En la primera no hay conflicto: en la presentación de la escena Cortázar resalta el pausado placer de un hombre entregado a la buena vida: un cómodo sillón de terciopelo verde, el silencio en la habitación, los cigarrillos a la mano, la hora precisa para leer una novela. Si hay un sentido en las acciones es ese: el de dejar el correr de la vida de los negocios atrás y adentrarse en los placeres de “*la ilusión novelesca*” (Cortázar, 1998: 291). Tal vez por eso mismo, en la construcción del espacio narrativo no se busca la complejidad ni la tensión; no hay un trabajo activo por parte del lector para completar el relato. Si nos preguntamos qué hizo el protagonista antes de sentarse a leer la novela, la respuesta está ahí, simple y sin color: “*negocios urgentes*” (Cortázar, 1998: 291). Y no vale la pena seguir profundizando en algo que parece está cargado de cotidianidad y rutina fácil. Si preguntamos qué lo lleva a la lectura, lo mismo: los detalles que da el cuento son más índices del estilo de vida del protagonista que elementos que tejen una historia.

Ingarden reconoce que hay dos modos de acercarse a una obra literaria: una pasiva y otra activa. En la primera “*no hay un intento intelectual de progresar de las oraciones leídas a los objetos propios de ellas*” (Ingarden 2005, [1968]: 57). Se trata de una lectura superficial que se queda en el mero significado de las frases. En el caso del cuento de Cortázar, esa lectura pasiva está marcada por el texto mismo, que en la primera parte no admite profundidad; es superficial y demanda una lectura superficial. Por su parte, en la lectura activa “*nos proyectamos en una actitud co-creativa hacia el terreno de los objetos determinados por el sentido de las oraciones*” (Ingarden 2005, [1968]: 59). Es en esta lectura en la que el lector va más allá y completa lo dado por el sentido de las

oraciones. Esta es la apertura que demanda la segunda historia, la de los amantes, que se introduce como una “*la sórdida disyuntiva de los héroes*” (Cortázar, 1998: 291). Aquí el drama es manifiesto: los protagonistas -los héroes- enfrentan un conflicto que los lleva a realizar un asesinato. Sin embargo, el cuento permanece mudo con respecto a la disyuntiva: qué razones han de tener y cuál es la tragedia que rige el curso de los acontecimientos, es algo que queda oculto al lector del cuento. A diferencia de la primera historia, en la segunda caben todas las preguntas, pero el cuento no dice nada al respecto. No sabemos -y difícilmente podemos imaginar - qué lleva a los amantes a recorrer ese desenlace dramático. Podemos, a lo sumo, construir una historia de amor furtivo: “*las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas*”; también el minucioso plan del asesinato: “*Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores*” (Cortázar, 1998: 291). Pero estos elementos, antes que tejer la trama, profundizan el drama irresuelto. Las preguntas que guían la concretización intelectual, que relacioné con la imaginación estática, se multiplican en un salto al vacío. Así las cosas, los dos espacios narrativos plantean una oposición en cuanto a su concretización: por un lado, el espacio determinado del lector que clausura la concretización por lo banal, y por el otro, el drama indeterminado de los héroes, que se colma de interrogantes pero que no se deja concretizar. Esta oposición es la que resuelve el final del cuento.

2. 1. 2. Anclas, proyección cruzada e integración.

En la teoría de los espacios narrativos, las anclas tienen una doble función: por un lado, definir un espacio narrativo y mantener su coherencia a lo largo de la lectura, y por el otro, servir como punto de entrada a los mapeos cruzados que tienen lugar entre los diferentes espacios narrativos que componen la historia emergente. Con respecto a lo primero, el cuento de Cortázar -ingeniosamente- define la diferencia entre los espacios narrativos gramaticalmente, con el uso del aspecto verbal. Así lo muestran P. Lunn y J. Albrecht (1997), quienes proponen una división del cuento en tres partes. En la primera, que cuenta la historia del hombre de negocios que lee una novela, el perfecto y el imperfecto se usan comúnmente: los eventos discretos se marcan con el perfecto y las acciones no terminadas con el imperfecto. Esta primera parte termina con la frase “*fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte*” (Cortázar, 1998: 291), en la que el uso del pretérito pone de manifiesto el tránsito al universo narrativo de

la novela: las acciones que tuvieron lugar antes se clausuran y dan paso a la historia de los amantes en la novela. En la segunda parte, que inicia con la frase “*Primero entraba la mujer*” (Cortázar, 1998: 291), la secuencia de eventos relacionada con los amantes se presenta toda en imperfecto: entraba, llegaba, restañaba, rechazaba, etc. El uso del imperfecto mantiene clara la relación de inclusión o dependencia que guardan los hechos que presenta la novela con el hombre que la lee. Siguiendo a Lunn y Albrecht, “*en Continuidad de los parques el uso del imperfecto relega los eventos de la novela al trasfondo de la historia, mientras que el pretérito mantiene en primer plano al lector de la novela*” (Lunn y Albrecht, 1997: 229). La tercera parte inicia con el único paso de un párrafo a otro que tiene el cuento, y se marca con el uso del pretérito perfecto: “*se separaron en la puerta de la cabaña*”, “*él se volvió un instante*” (Cortázar, 1998: 291). Las acciones de la novela se marcan con el mismo aspecto con el que se marcaban las acciones del lector en la primera parte del cuento, y con esto se empieza a organizar el final, en donde la realidad de la novela y la del lector se mezclan. El cambio en el aspecto verbal resulta una herramienta gramatical que sirve para anunciar que el mundo de los amantes ha pasado a hacer parte de la realidad del lector. Por eso el peso de la frase que sigue, “*los perros no debían ladrar, y no ladraron*” (Cortázar, 1998: 292), en la que el imperfecto se refiere a los hechos de la novela, mientras que el perfecto vincula la acción con el mundo del lector. El cuento de Cortázar es una construcción literaria muy bien elaborada, y el uso de las palabras se ajusta a un plan preciso. El mismo Cortázar lo reconoce: “*porque es un cuento muy corto, la verdad es que me dio mucho más trabajo que muchos más largos porque había que cuidar cada palabra*” (Cortázar, 2013: 86).

Hacia el final, los dos espacios narrativos se van integrando, y su mezcla se clausura contundentemente con la *proyección cruzada* que tiene lugar entre el inicio y el final del cuento: al inicio el hombre lee una novela “*arrellanado en su sillón favorito*” (Cortázar, 1998: 291), y al final la cabeza de la víctima se asoma delante de “*un sillón de terciopelo verde*” (Cortázar, 1998: 292). El sillón de terciopelo es entonces un ancla narrativa y cierra la vuelta de la cinta de Möbius, pero su empalme se anuncia con el uso de los verbos. Además, la oposición que resalté en el numeral anterior (2.1.1.) entre cotidianidad plana (la del lector de la novela) vs. drama literario (el de los amantes) se acentúa con la oposición entre la acción de tocar el libro -el placer de una vida refinada- y el gesto de una mano que acaricia una mejilla -que condensa toda una relación entre dos

cuerpos-. El final de la historia es entonces una integración entre la rutina y la tragedia, que Cortázar teje de manera impecable.

En la figura 2 presento la estructura narrativa de la novela, identificando los mapeos y la integración. El espacio 2 aparece incluido dentro del espacio 1, pero en la interpretación final lo que hay es una fusión de los dos espacios en un espacio integrado.

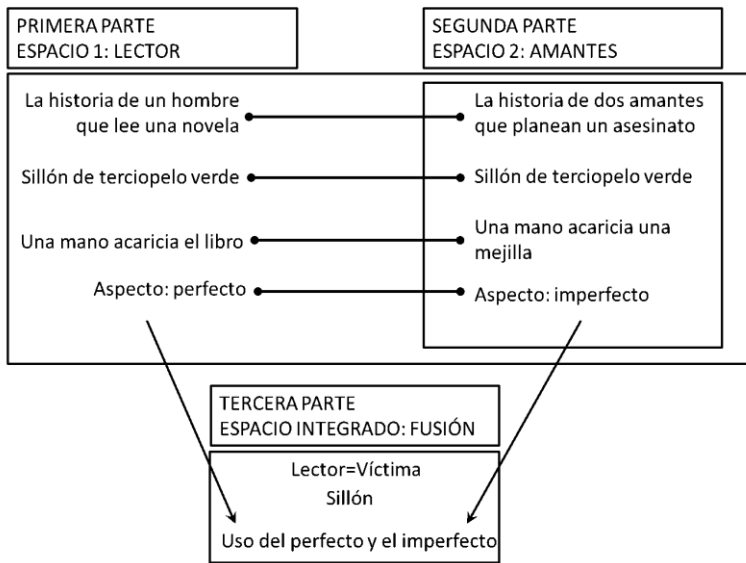


FIGURA 2. Espacios narrativos en *Continuidad de los parques*

La teoría de los espacios narrativos y la integración conceptual da cuenta del proceso interpretativo, antes que de la estructura del cuento como un texto acabado. Por eso, la relación con la cinta de Möbius me parece pertinente para señalar la manera como el final del cuento vuelve sobre el inicio y genera la recursividad del relato, antes que para insistir en el hecho de que lo que aparentemente son dos relatos, es en realidad una sola superficie narrativa. Para construir una cinta de Möbius se unen los dos extremos de una tira de papel, dando media vuelta a uno de ellos antes de pegarlos. La acción de girar y de pegar las dos puntas describe muy bien la construcción cognitiva que lleva a cabo el lector cuando lee por primera vez el cuento de Cortázar. El ancla del sofá verde está al inicio y al final del cuento (es decir, en una y otra punta del relato), y las dos historias -la

del hombre en el sillón y la de los amantes- que corrían paralelas hasta ese momento, se unen (se pegan) al término de la lectura de manera similar al giro que da el papel en la construcción de la cinta, dando lugar a una misma realidad narrativa que posee una sola cara. Es de sobra conocida la comparación entre la literatura y el boxeo de la que se vale Cortázar para ilustrar la naturaleza del cuento como género literario: “*Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout*” (Cortázar, 1963 [2017]: 480). En el caso de *Continuidad de los parques* el cuento teje una tensión que resulta de la oposición entre los dos relatos y da el golpe final volviendo sobre sí mismo, dando un giro narrativo inesperado. Sólo hasta el final del cuento se da la integración de los espacios narrativos; sólo cuando el lector lee “*el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela*” (Cortázar, 1998: 92) se da el mapeo cruzado entre los espacios con el sillón verde como ancla narrativa. La figura 4 describe entonces la construcción de la cinta de Möbius en el acto interpretativo del relato.

2. 2. La imaginación pasiva: el final del cuento.

Quiero terminar este artículo con un comentario sobre lo que antes llamé la *imaginación dinámica* y que tiene una función central en la concretización cuasi-perceptiva de la que habla Ingarden. En el numeral anterior señalé el papel central que jugaban los verbos en la organización narrativa y en la solución que plantea el relato. En este numeral voy a dirigir la atención a la parte final, en donde los verbos desaparecen y solamente se presentan escenas estáticas:

Primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de un terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela (Cortázar, 1998: 292)

El único verbo que usa Cortázar en la parte final del cuento es “leyendo”, cuya forma gramatical presenta una acción que no está definida por el tiempo (por eso nada tiene que ver con la oposición entre perfecto e imperfecto que estructura el cuento). Sin embargo, la lectura sigue un

trayecto que el lector va construyendo en su mente. Sin dificultad, vamos recreando el recorrido que sigue el asesino hasta el lugar donde se encuentra la víctima. En la secuencia final, la más importante del cuento, el curso de la marcha no hace parte de las objetividades presentadas por el relato, sino que se construye esquemáticamente en la concretización. Solamente la secuencia que rige la escritura y el lugar de la escena en el relato abren el acto interpretativo a un recorrido vívido.

En términos propios de la lingüística cognitiva, los diferentes lugares que presenta el texto se organizan de la mano del esquema de imagen FUENTE-TRAYECTORIA-META. Un esquema de imagen es “*un patrón periódico y dinámico de nuestras interacciones perceptivas y nuestros programas de motricidad que da coherencia y estructura a nuestra experiencia*” (Johnson, 1991: 17). De acuerdo con Johnson, los esquemas se construyen tempranamente en el desarrollo cognitivo humano a partir de la interacción corporal y motora con el entorno, y son la base a partir de la cual se estructuran y se organizan representaciones conceptuales más abstractas. En el cuento, Cortázar se limita a enumerar una serie de objetos y el lector concretiza la escena hilando la secuencia en un solo evento dramático: el asesino se acerca a la víctima recorriendo los diferentes espacios de la casa y el término del recorrido es el asesinato. El cuento ofrece lo mínimo en términos de las unidades de sentido, pero esta austeridad demanda una actividad más intensa por parte del lector en el acto de concretización. Y esa es la calve para darle al final el suspenso y la tensión que el final resuelve. La secuencia, en efecto, se recrea en la mente cargada cualitativamente, al punto que la cabeza del hombre se asoma por encima del respaldo del sillón como lo haría a los ojos del asesino. No se trata, entonces, de una simple estructuración esquemática, sino de una secuencia en la que el foco temático -para usar la terminología de Gurwitsch- ilumina fuertemente el campo, o en los términos de Ingarden, una secuencia que queda indeterminada pero que en la lectura se concretiza intensamente.

El texto, de hecho, advierte al lector sobre la manera en que el cuento mismo se desenvuelve. En la primera parte, cuando habla de la experiencia de lectura del hombre de negocios, lo encontramos “*dejándose ir hacia las imágenes que se concentraban y adquirirían color y movimiento*” (Cortázar, 1998: 291). Y este es justamente el final del cuento: una experiencia de lectura en la que los aspectos esquematizados y la concretización dinámica son centrales y adquieren color y movimiento. Por eso es el punto final justo a la integración que el cuento propone a nivel conceptual y narrativo:

solamente tiene sentido la fusión, la vuelta a la cinta de Möbius, si el final deja atrás la oposición ficción vs. realidad. Y qué mejor manera de hacerlo que de la mano de la recreación cuasi-sensible de la escena, que hace de la experiencia de lectura el punto medio entre lo conceptual y lo perceptivo.

Con lo dicho en este corto numeral, espero haber mostrado que el análisis puramente estático es importante, pero que incluir en la descripción del proceso de lectura los aspectos esquematizados no sólo tiene un valor relacionado con el estilo y el manejo del lenguaje, sino que puede tener, como efectivamente es el caso en *Continuidad de los parques*, un lugar central en el efecto definitivo del relato y en la manera como se articula su sentido. El cuento de Cortázar resulta así, a la luz de lo dicho, un manifiesto con respecto a la relación estrechísima que hay entre significado y lectura; entre la obra y su interpretación efectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime (1994), *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos.
- Armstrong, Paul. B. (2013), *How literature plays with the brain. The neuroscience of reading and art*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Bergen, Benjamin (2012), *Louder than words*, New York, Basic Books.
- Block, Lisa (1994), *Una retórica del silencio. Funciones del lector y los procedimientos de la lectura literaria*, México D. F., Siglo XXI.
- Blomberg, Johan y Thiering, Martin (2017), “Spatial phenomenology and cognitive linguistics: the case of bodily and perceptual spaces”, *Metodo*, 4 (2), pp. 159-212.
- Bortolussi, Marissa y Dixon, Peter (2015), “Memory and mental states in the appreciation of literature”, en Peer Bundgaard y Frederich Stjernfeld (Eds.) *Investigations into the phenomenology and the ontology of the work of art*, pp. 31-50

Brandt, Line (2013), *The communicative mind*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

Bundgaard, Peer (2004), "The ideal scaffolding of language. Husserl's fourth Logical Investigation in the light of cognitive linguistics". *Phenomenology and the cognitive sciences*, 3(1), 49-80.

Bundgaard, Peer (2007), "The cognitive import of the narrative schema". *Semiotica*, 165(1/4), 247-261.

Bundgaard, Peer (2013). "Roman Ingarden's theory of reader experience: A critical assessment". *Semiotica* (194), 171-188.

Bundgaard, Peer, Ostergaard, Sven y Stjernfeld, Frederich (2006) "Waterproof fire stations? - Conceptual schemata and cognitive operations involved in compound constructions". *Semiotica*, 161 (1/4), 363-393.

Chrzanowska-Kluczevska, Elzbieta (2015), "Textual indeterminacy revisited: from Roman Ingarden onwards". *Journal of Literary Semantics*, 1-21.

Cortázar, Julio (1998), *Cuentos completos/ I*, Madrid, Alfaguara.

Cortázar, Julio (2013). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Madrid, Alfaguara

Cortázar, Julio (2017 [1963]). "Algunos aspectos del cuento", en: *Obra crítica*. Bogotá, Debolsillo, 475-493.

Coulson, Seana (2000), *Semantic leaps: frame-shifting and conceptual blending in meaning construction*, New York, Cambridge University Press.

Croft, William (2012), *Verbs: aspect and causal structure*, Cambridge, Oxford University Press.

Dancygier, Barbara (2012), *The language of stories. A cognitive approach*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Evans, Vyvyan y Green, Melanie (2006), *Cognitive Linguistics. An introduction*. Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Fauconnier, Gilles (1994 [1985]), *Mental Spaces. Aspects of meaning construction in natural languages*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fauconnier, Gilles (2007), “Mental spaces”, en Geeraerts, Dirk y Cuyckens, Hubert (Eds.) *The Oxford handbook of cognitive linguistics*, New York, Oxford University Press, pp. 351-376.
- Fauconnier, Gilles y Turner, Mark (2002). *The way we think. Conceptual blending and the mind's hidden complexities*, New York, Basic Books.
- Gallagher, Shaun (1997), “Mutual enlightenment: recent phenomenology and cognitive science”, *Journal of consciousness studies*, 4(3), 195-214.
- Greimas, Algirdas.-Julien (1990), *De la imperfección*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Gurwitsch, Aron (1979), *El campo de la conciencia*, Madrid, Alianza.
- Haser, Verena (2005), *Mataphor, metonymy and experientialist philosophy*, Berlin, De Gruyter.
- Husserl, Edmund, (1999 [1900]). *Investigaciones Lógicas I*. Madrid, Alianza.
- Husserl, Edmund (2001 [1922]), *Analysis concerning passive and active synthesis*, Dordrecht, Springer.
- Ingarden, Roman (1998 [1960]), *La obra de arte literaria*. México D.F., Taurus.
- Ingarden, Roman (2005 [1968]), *La comprensión de la obra de arte literaria*. México D.F., Universidad Iberoamericana.

Johnson, Mark (1991), *El cuerpo en la mente*, Madrid, Debate.

Kietz, Catherine (2015), “Temporal Conflict in the Reading Experience”, en Peer Bundgaard y Frederich Stjernfeld (Eds.) *Investigations into the phenomenology and the ontology of the work of art*, Dordrecht, Springer, pp. 51-73

Lakoff, George (1987), *Women, fire and dangerous things*, Chicago, University of Chicago Press.

Lakoff, George y Johnson, Mark (1999), *Philosophy in the flesh*, New York, Basic Books.

Langacker, Ronald, (2008), *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*, New York, Oxford University Press.

Lunn, Patricia. y Albrecht, Jane, (1997), “The grammar of technique. Inside Continuidad de los parques”, *Hispania*, 227-233.

Miall, David (2015), “Temporal Aspects of Literary Reading”, en Peer Bundgaard y Frederich Stjernfeld (Eds.) *Investigations into the phenomenology and the ontology of the work of art*, Dordrecht, Springer, pp. 15-30.

Oviedo, José (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza.

Silva, Raúl (1997), *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*, Santiago, LOM Ediciones.

Solano Rivera, Silvia (2015), “Continuidad de los parques: una poética de lectura”, *Káñina*, XXXIX, 53-64.

Stanfield, Robert y Zwaan, Rolf (2001), “The effect of implied orientation derived from verbal context on picture recognition”, *Psychological science*, 12(2), 153-156.

- Turner, Mark (1996) *The literary mind: the origins of thought and language*. New York, Oxford University Press.
- Welton, Donn (2001) *The other Husserl. The horizons of transcendental phenomenology*, Bloomington, Indiana University Press.
- Zabala, Lauro (2007), *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, México D.F., UACM.
- Zlatev, Jordan (2009) “The semiotic hierarchy”. *Cognitive Semiotics* (4), 169-200.
- Zlatev, Jordan (2010) “Phenomenology and cognitive linguistics”, en Gallagher, Shaun y Schmicking, Daniel (Eds.), *Handbook of phenomenology and cognitive science*, 415-473. Berlin, Springer.
- Zlatev, Jordan (2015) “Cognitive Semiotics”, en Trifonas, Pericles (Ed.) *International Handbook of Semiotics*, Dordrecht, Springer: 1043-1048.