

Oana-Dana BALAȘ,
Alexandru M. CĂLIN
(Universidad de Bucarest)

**La crisis de las metáforas: el escudo
de Aquiles y *Continuidad de los parques*
de Julio Cortázar**

Abstract: (*The Crisis of Metaphors: Achilles' Shield and Continuity of Parks by Julio Cortázar*) *Continuity of Parks*, Julio Cortázar's one-page masterpiece, has often been compared to the Möbius strip and Escher's "Drawing Hands" for the way it intersects narrative levels. This paper aims to demonstrate the likelihood of an intertextual link between the Argentine writer's short story and the description of Achilles' shield in Book XVIII of the *Iliad*, as well as to analyze the grammatical means by which Cortázar subtly transitions between distinct narrative levels.

Keywords: *the shield of Achilles, Hispano-American literature, ancient Greek literature, pragmatics of verb tenses, lexical and grammatical resources.*

Resumen: *Continuidad de los parques*, la obra maestra de una página de Julio Cortázar, ha sido comparada con la cinta de Moebius y con *Manos dibujando* de Escher por la manera en que entrecruza los niveles narrativos. Este artículo tiene como objetivo demostrar la probabilidad de un vínculo intertextual entre el cuento del escritor argentino y la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada*, así como analizar los recursos gramaticales mediante los cuales Cortázar transita sutilmente entre niveles narrativos distintos.

Palabras clave: *el escudo de Aquiles, literatura hispanoamericana, literatura griega antigua, pragmática de los tiempos verbales, recursos léxicos y gramaticales.*

¿Qué es lo que realmente ocurre en *Continuidad de los parques*? Podría decirse que un hombre arrellanado en un sillón y sumido en la lectura de una novela se queda dormido mientras lee, y continúa en sueños la acción de la novela que, mediante un giro típicamente pesadillesco, se vuelve contra él. Naturalmente, los exegetas han quedado impresionados por el *continuum* discreto y hábilmente construido entre dos niveles narrativos distintos. Previsiblemente, este *continuum* ha suscitado inevitables comparaciones con las *Manos dibujando* de Escher y la cinta de Moebius. Sin embargo, que sepamos, nadie parece haber acercado la pequeña obra maestra de Cortázar a otra de las obras más conocidas de la literatura universal, a saber, la creación del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada*. El presente artículo se propone analizar esta conexión intertextual entre los dos episodios con el objetivo de comprobar los fundamentos lingüísticos de la continuidad narrativa y de demostrar conceptualmente esta relación.

Julio Cortázar se interesó muy temprano por los mecanismos de la ficción, de modo que explora la permeabilidad de las barreras ontológicas y la fusión de mundos ficticios desde sus primeros textos: "This moment when metaphorical «worlds»

merge, the world of the story itself shifting simultaneously into the fantastic mode, recurs throughout Cortázar's early short fiction" (McHale 2004: 80). *Continuidad de los parques* es un ejemplo ilustrísimo, objeto de varios análisis enfocados en los recursos léxico-gramaticales que apoyan la continuidad ontológica y posibilitan los sutiles deslices entre niveles diegéticos (Lagmanovich 1989, Crespo 1997, Lunn / Albrecht 1997, Zavala 2004). Asimismo, en *Imagen de John Keats*, Cortázar reflexiona sobre la relevancia del acto de describir algo que ya es una descripción, aludiendo a una coincidencia estética con Homero, referencia que apoya el paralelismo que propone la presente investigación entre *Continuidad de los parques* y el episodio del escudo de Aquiles.

El cuento se despliega sobre tres niveles narrativos. El nivel extradiegético (DoN s.v. *extradiegetic*) o efrástico corresponde a la narración o ficción primaria, del hombre que lee la novela. Un segundo nivel, intradiegético (DoN s.v. *intradiegetic*), representa la narración secundaria, de los amantes que traman el crimen. Finalmente, el nivel metadiegético (DoN s.v. *metadiegetic*), de transgresión ontológica, metalepsis (McHale 1987: 120) o superposición de los espacios ficcionales reúne al personaje lector y a los amantes. La imperceptible transición entre niveles narrativos viene hábilmente marcada por una serie de recursos lingüísticos, como el aspecto verbal, el léxico o la deíxis. Conceptualmente, la circularidad narrativa y temática del cuento también permiten identificar un paralelismo novedoso con el escudo de Aquiles por varias razones, que detallamos a continuación.

1. La circularidad

La primera razón –y quizá la más poderosa– es una especie de circularidad evidente en el relato del escritor argentino, que también se manifiesta en el episodio homérico de la creación del escudo, siempre y cuando leamos este episodio por sí mismo, como un texto autónomo.

Así, nada más comenzar, el texto homérico relata cómo el dios Vulcano “hizo lo primero de todo un escudo grande y fuerte” (Rapsodia XVIII v. 478) en el cual “grabó [...] muchas artísticas figuras, con sabia inteligencia”. Después de todo ello, Vulcano graba “una danza” sobre la que nos dice: “gentío inmenso rodeaba el baile y se holgaba en contemplarlo” (Rapsodia XVIII v. 606) y, muy importante, que “un divino aedo cantaba, acompañándose con la cítara; y en cuanto se oía el prelude, dos saltadores hacían cabriolas en medio de la muchedumbre” (Rapsodia XVIII vv. 603-605).

Conviene recordar que, en una época en que la epopeya homérica era literatura viva y no clásica, el público de Homero no *se leía* los poemas homéricos, sino que los *escuchaba* recitados. Se podría decir, por tanto, que mediante un efecto autorreferencial que evoca el cuadro *Las Meninas* de Velázquez, en la obra de arte plástico cuyo creador ficticio es el dios Vulcano se inserta el verdadero artífice de esta obra, el aedo. En otras palabras: hay dos “escudos de Aquiles”. Uno pertenece a Hefesto y el otro, a Homero. El primero es una obra supuestamente plástica, que reproduce escenas de vida, el segundo es una obra oral y musical, a la que reproduce el aedo homérico.

La circularidad que evoca el escudo de Aquiles se puede rastrear en el cuento de Cortázar, donde se apoya en distintos recursos léxicos o bien gramaticales como la referencialidad, la deixis y el aspecto gramatical.

1.1. El léxico

Antes que nada, el léxico facilita las transgresiones entre niveles narrativos y sostiene la circularidad del relato. Por ejemplo, la palabra “testigo” (“fue testigo del último encuentro...”), que cierra la descripción acumulativa del lector que se deja absorber por el libro (“el placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba”; “absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes”, “dejándose ir hacia las imágenes...”) marca el paso hacia la diégesis secundaria. A la vez, los paralelismos léxicos refuerzan la ambigüedad del espacio narrativo: “el mayordomo”, que se repite en dos párrafos; “el último encuentro en la cabaña del monte” / se separaron en la puerta de la cabaña”; “el terciopelo verde” / “el terciopelo del alto respaldo” / “el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde”; “su cabeza descansaba cómodamente” / “la cabeza del hombre en el sillón” (Lagmanovich 1989: 30).

1.2. La referencialidad y los determinantes

La vaguedad que se fomenta a nivel léxico mediante la neutralidad referencial (cf. Lagmanovich 1989: 29) viene reforzada por el empleo del artículo definido en sintagmas nominales sin modificadores. Así, se nota el uso abrumador de determinantes definidos (particularmente artículos, aunque también demostrativos y posesivos) y el uso escaso de cuantificadores indefinidos.

El relato empieza abruptamente, lo cual coincide con el empleo del artículo definido en primera mención de un referente discursivo nuevo (“Había empezado a leer la novela unos días antes”). Semejante empleo del artículo definido suele asociarse con referentes discursivos conocidos o con una interpretación referencial deíctica:

“[...] este [el artículo] permite hacer referencia a entidades que ya están presentes en el universo de discurso, bien porque pueden ser percibidas directamente, bien porque han sido mencionadas, bien porque los conocimientos extralingüísticos de los interlocutores las hacen identificables” (Bosque / Demonte 1999: 791)

Sin embargo, existen contextos en que “la identificación del referente de la descripción definida es irrelevante para el proceso interpretativo” (Bosque / Demonte 1999: 793); en tales casos, “el empleo del artículo definido cuenta como una garantía de que el referente es una entidad identificable, accesible; en este sentido, el rasgo gramatical de la definitud no es otra cosa que una garantía de accesibilidad” (Bosque / Demonte 1999: 795). Se trata de “casos en los que es relevante la unicidad de ciertos roles en situaciones estereotipadas, más que la unicidad de los objetos aludidos” (Bosque / Demonte 1999: 793); por lo tanto, con *bridging coreference* (Kempson 1986 *apud* Kleiber 1999: 71) y validez genérica (Kleiber 1999: 71).

La sencillez estructural de los sintagmas nominales del texto cortazariano se asocia, por consiguiente, a la estereotipia referencial de nombres como “novela”,

“finca”, “cabaña”, etc. Ello permite el empleo de artículos definidos que posibilitan la resolución referencial, pero que al mismo tiempo se convierten en fuentes de vaguedad narrativa.

Finalmente, este frecuente uso del artículo definido también se sostiene en la anáfora asociativa¹: así, el sintagma nominal “la novela” introduce un referente nuevo en el discurso, mientras que “la trama”, “los personajes”, etc. remiten por anáfora asociativa a este nombre; “su apoderado”, “el mayordomo”, etc. remiten en virtud del mismo mecanismo a “finca”. De esta manera, la dinámica de los determinantes contribuye a difuminar la frontera entre espacios narrativos.

1.3. La persona gramatical

Los distintos niveles diegéticos permiten identificar las voces narrativas o las personas. Así, en el primer nivel, el narrador heterodiegético omnisciente N1² cuenta la historia del personaje que lee una novela. En el segundo nivel, el mismo narrador N1 evoca bajo la forma de una suerte de discurso reproducido la voz narrativa N2, también heterodiegética omnisciente, de la novela que lee el hombre y que cuenta la historia de los amantes. A nivel metaléptico, el narrador N1 se confunde con el narrador N2, ya que no queda claro cuál de las dos voces narra la historia. Además, en el mismo nivel, el personaje amante se convierte en un narrador homodiegético N3 (DoN s.v. *homodiegetic narrator*) que reproduce bajo la forma de discurso indirecto las palabras del otro narrador homodiegético N4, que es el personaje de la mujer.

Hemos señalado que la estrategia de Cortázar de optar por la tercera persona “resulta en una voz narrativa que habla con el mismo tono y timbre que las voces de los personajes” (Alazraki 1983 *apud* Lagmanovich 1989: 27). En esta pieza polifónica, gracias a la categoría de la persona, lo hetero y homodiegético difumina el cambio de voces y, consecuentemente, el paso de un mundo narrativo a otro.

De esta manera, la continuidad o circularidad ontológica espacio-temporal viene favorecida por la tercera persona de la voz narrativa, que se suma al léxico y al empleo de los determinantes. En virtud de su naturaleza, la referencia de tales elementos flota efectivamente entre niveles narrativos; si el centro deíctico en que se anclan viene fijado por el tiempo lingüístico (Bosque / Demonte 1999: 2889), la fluidez referencial en su conjunto se debe al aspecto verbal de las formas de pretérito.

Mientras que el narrador y el centro deíctico cambian de un nivel narrativo a otro, la tercera persona y el pretérito lingüístico se mantienen, junto con las expresiones temporales basadas en el demostrativo de distancia media (“esa tarde”, señala un punto temporal en la narración primaria; “esa hora”, marca un punto temporal en la narración secundaria). Además, un demostrativo temporal de cercanía eleva bruscamente la narración secundaria al presente de la lectura (“ahora llegaba el amante”). Por tanto, la continuidad formal de las expresiones lingüísticas de persona

¹ “Los usos anafóricos asociativos son casos de anáfora indirecta en los que el SN definido depende de la aparición de otra expresión nominal a la que le liga un vínculo conceptual, sin que entre ambas haya correferencia” (Bosque / Demonte 1999: 797). Véase también Kleiber (1999).

² Un narrador heterodiegético omnisciente 1) no es un personaje en la narración que cuenta; 2) puede entrar en la mente de los personajes, reproducir los pensamientos de estos y comentar sobre los sucesos; 3) se asocia gramaticalmente a la 3ª persona del singular (DoN s.v. *diegetic*)

y déixis oculta la transición entre niveles narrativos, potenciando la ambigüedad. Todo ello viene rematado por el carácter patentemente ecfrástico del relato.

2. El carácter ecfrástico

Un segundo aspecto que vincula *Continuidad de los parques* con *El escudo de Aquiles* es su carácter ecfrástico. La écfrasis es, como nos recuerda el DRAE, una “descripción precisa y detallada de un objeto artístico” (DRAE s.v. *écfrasis*). Ahora bien, al igual que *El escudo de Aquiles*, *Continuidad de los parques* es incuestionablemente la descripción de una obra de arte, sin importar que tal obra de arte sea de dudosa calidad.

Obviamente ecfrástica nos parece la mención según la cual “un dialogo anhelante corría como un arroyo de serpientes”. Sin embargo, más importante que este detalle aislado es el uso coherente del tiempo imperfecto. Para que quede perfectamente claro, volvamos por un momento a la *Ilíada*. Cabe mencionar que las escenas representadas en el escudo de Aquiles cobran más de una vez carácter épico y, sin embargo, en Homero nunca dan la impresión de ser narradas, sino más bien *descritas*. He aquí una muestra de tal episodio épico:

Entre las primeras vacas, dos terribles leones habían sujetado y conducían á un toro que daba fuertes mugidos. Perseguíanlos mancebos y perros. Pero los leones logran desgarrar la piel del animal y tragaban los intestinos y la negra sangre; mientras los pastores intentaban, aunque inútilmente, estorbarlo, y azuzaban á los ágiles canes: éstos se apartaban de los leones sin morderlos, ladraban desde cerca y rehuían el encuentro de las fieras” (Canto XVIII vv. 579–586)

La impresión de descripción, más que de narración, procede precisamente del hecho de que las supuestas acciones no se enuncian en el pretérito perfecto, sino en el imperfecto. (Hay que decir que el imperfecto pertenece a las traducciones. En el original griego, es más frecuente el participio presente, una forma igualmente imperfectiva).

Este es, también, precisamente el caso de *Continuidad de los parques*. Es cierto que el relato propiamente dicho se sitúa convenientemente en la esfera del pretérito, con formas verbales perfectivas típicas de la narración en pasado, en un uso inconfundiblemente novelesco: un pretérito perfecto (“había empezado a leer”) y varios pretéritos perfectivos (“salió”, “volvió a abrirlo”, “lo abrió”, etc.). El pasaje entre niveles se realiza mediante una alta concentración de pretéritos imperfectivos (“entraba”, “llegaba”, “restañaba”, “rechazaba”, etc.), que se suceden en un ritmo acelerado a partir del adverbio discursivo “primero”.

Los investigadores han observado la particular dinámica del aspecto verbal (Lagmanovich 1989; Lunn / Albrecht 1997), puesto que tales formas de pretérito se emplean aquí en su valor lúdico, correspondiente a la “puesta en escena de algún tipo de situación ficticia” (Bosque / Demonte 1999: 2917), propia de los juegos infantiles y de los sueños (Lagmanovich 1989: 31). Y, ciertamente, hay un valor onírico del imperfecto que facilita el paso desprevenido de lo extradiegético a lo intradieгético, paso que nosotros, los lectores de Cortázar, hacemos también junto con el lector de la sórdida novela, con tanta inocencia como este.

Pero además de sus armonías oníricas y de su carácter lúdico, el imperfecto posee también un fuerte valor descriptivo – oponible al valor diegético del perfecto. Derivado de este valor descriptivo, el imperfecto adquiere también un valor ecfástico, marcando la perspectiva externa de una acción, ya sea representada visualmente, como en el escudo de Aquiles, o codificada por escrito, como en *Continuidad de los parques*. El brillante truco de Cortázar consiste en mezclar los dos valores, el ecfástico y el descriptivo propiamente dicho.

Un enunciado como “primero entraba la mujer” es obviamente ecfástico, el evocar imperfecto – o imperfectivo – de un verbo originalmente en perfecto, o más bien perfectivo. Además, un demostrativo temporal de cercanía desplaza bruscamente la narración secundaria al presente del personaje lector (“ahora llegaba el amante”). En cambio, enunciados como “El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada” pueden integrarse tanto en el plano de los personajes amantes como en el plano del personaje lector, formando parte de esta manera tanto de la descripción como de la écfrasis.

Gracias a la ambigüedad del imperfecto, la escritura de Cortázar consigue deslizarse admirablemente sobre la fina superficie que separa los dos mundos, apoyándose en esos demostrativos de media distancia –“esas caricias”, “esa hora”–, que pueden pertenecer tanto a la perspectiva del personaje lector como a la del hipotético narrador de la novela.

El escudo de Aquiles y *Continuidad de los parques* se parecen también en que ambos constituyen instancias de écfrasis. Lo que comparten es una cierta perspectiva indirecta de los acontecimientos, esbozada por las formas verbales de imperfecto. Para Cortázar, sin embargo, el imperfecto es solo un escalón intermedio, un mero recurso del que abusa hábilmente para internarse imperceptiblemente en la narración intra-novelasca, a la que le corresponde unívocamente una forma de perfecto o perfectivo.

Por tanto, el paralelismo entre *Continuidad de los parques* y *El escudo de Aquiles* se apoya en el papel central del imperfecto como recurso ecfástico y descriptivo. En ambos textos, este aspecto verbal suspende la narración y transforma la acción en imagen, favoreciendo una perspectiva externa. No obstante, Cortázar radicaliza este procedimiento al convertir el imperfecto en un umbral entre niveles narrativos, que permite el paso imperceptible de la descripción a la acción novelesca. Así, la écfrasis no solo describe, sino que articula la fusión inquietante entre los mundos del lector, el texto y la ficción.

3. Las referencias ofidias

Por último, a través de la circularidad, el relato de Cortázar evoca la imagen de la serpiente Ouroboros mordiéndose la cola. Los diálogos fluyen también, “como un arroyo de serpientes”; la historia dentro de la historia es un verdadero *culebrón*; tiene, por otra parte, el poder hipnotizador atribuido desde antiguo a las serpientes. Todas estas alusiones ofidias, si admitimos su existencia, remitirían al escudo por una conexión etimológica. Es bien sabido que el *áspid*, que es el nombre de una víbora muy venenosa de los Pirineos, deriva etimológicamente del griego *aspis*, que en tiempos de Homero no significaba otra cosa que “escudo”.

4. Conclusión

El presente estudio permite sostener la existencia de una relación intertextual coherente entre *Continuidad de los parques* y el episodio del escudo de Aquiles. La hipótesis de trabajo –la probabilidad de un vínculo entre el cuento de Cortázar y la ékfrasis homérica– se apoya tanto en los procedimientos lingüísticos que posibilitan la circularidad de la narración como en los principios estéticos que articulan ambos textos.

Por un lado, la circularidad narrativa se sostiene sobre el sutil manejo de las formas verbales, favorecida asimismo por la estereotipia léxica, los paralelismos léxicos, la voz narrativa en tercera persona y el uso de las expresiones deícticas. Por otro, la disolución progresiva de los niveles diegéticos y el uso estratégico del imperfecto como forma verbal descriptiva y efrástica reproducen, en clave moderna, un mecanismo ya presente en la *Ilíada*: la suspensión de la acción para convertirla en imagen y, simultáneamente, la reactivación de la imagen como relato.

Así como el escudo de Aquiles contiene en su superficie una representación del mundo animada por la voz del aedo, el cuento de Cortázar convierte la lectura misma en una escena inscrita dentro de la ficción que describe. Esta correspondencia se ve reforzada por la reflexión teórica del propio Cortázar en *Imagen de John Keats*. Lejos de ser una observación marginal, dicha reflexión configura un marco poético que legitima la lectura intertextual propuesta: Cortázar se inscribe conscientemente en una tradición en la que la palabra no duplica la imagen, sino que la funda y la reactiva.

En consecuencia, aunque la prudencia filológica impide afirmar una relación de fuente directa, los datos analizados permiten descartar hasta cierto punto la hipótesis de las meras coincidencias – como diría el gran Julio, “modestamente excepcionales” (*Rayuela*, cap. I). La afinidad planteada entre ambos textos se explicaría mejor como el resultado de la intertextualidad, en la que Cortázar dialoga sutilmente con Homero.

Bibliografía

Bibliografía primaria

- Cortázar, Julio. 1969 [1964]. *Continuidad de los parques*, in “Final del juego”. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 9-11.
 Cortázar, Julio. 1995 [1963]. *Rayuela*. Madrid: Alfaguara.
 Cortázar, Julio. 1996. *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara.
 Homero. 1908. *La Ilíada*. Traducción al español por Luis Segalá y Estalella. Barcelona: Montaner y Simón Editores.

Referencias

- Bosque, Ignacio, Violeta Demonte (coords). 1999. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
 Crespo, Marcela. 1997. *Las disyunciones espacio-temporales y actanciales en “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar*, in “Gramma” 9(27), pp. 21-23.
 Genette, Gérard. 1980 [1972]. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. New York: Cornell University Press.
 Kleiber, Georges. 1999. *Anaphore associative et relation partie-tout : condition d'aliénation et principe de congruence ontologique*, in “Langue française” 122, pp. 70-100.
 Lagmanovich, David. 1989. *Contigüidad de los parques, continuidad de la escritura*, in “Cuadernos de Literatura: Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios”, 4, pp. 25-35.

- Lunn, Patricia V.; Jane W. Albrecht. 1997. *The Grammar Technique inside "Continuidad de los parques"*, in "Hispania" 80(2), pp. 227-233.
- McHale, Brian. 2004 [1987]. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- Prince, Gerald. 1987. *A Dictionary of Narratology* (DoN). Nebraska: University of Nebraska Press.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (DRAE), 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]. <https://dle.rae.es>, fecha de último acceso 15.11.2025].
- Roncayoli Lombardi, Estefanía. 2015. *Del otro lado del cuento. La arquitectura gramatical en "Continuidad de los parques"*, in "Gramma" 5, revista en línea, <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/issue/view/311>, fecha de último acceso 15.11.2025.
- Zavala, Lauro. 2004. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Editorial Renacimiento.