

DE KATHERINE ANNE PORTER A CORTÁZAR

Me propongo comparar aquí un cuento de Cortázar —« Después del almuerzo »— con uno de Katherine Anne Porter —« He »—, en el que probablemente se basa. El propósito de la comparación es mostrar la manera en que Cortázar cuenta una historia muy semejante a la del cuento de Katherine Anne Porter, es decir la técnica narrativa que emplea.

Para proceder a la comparación lo más ordenadamente que se pueda, recordaré aquí que Gérard Genette observa en uno de sus libros¹ que la palabra « relato » es muy ambigua porque designa a la vez: *a)* el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que asume la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, *b)* la sucesión de acontecimientos reales o ficticios reportados en ese discurso y sus diversas relaciones de encadenamiento, oposición, repetición, etc., y *c)* el acto de narrar en sí mismo. Para despejar la ambigüedad del vocablo, Genette propone llamar *historia* a los acontecimientos reportados, *relato* al enunciado, discurso o texto narrativo y *narración* al acto de narrar y por extensión al conjunto de la situación en que tiene lugar.

1

En el cuento de Katherine Anne Porter uno de los personajes es un niño cuya debilidad mental les hace la vida imposible a sus parientes que siempre tienen que estar pendientes de lo que pueda pasarle y para los que es una carga; en suma, los perturba y al final se deshacen de él. Sólo se habla, es cierto, de enviarlo a un sanatorio por una temporada, pero el texto da a entender que la separación es definitiva. En mi opinión, la historia del cuento de Cortázar es esencialmente la misma, si bien (me adelanto a una posible objeción) en éste no es claro que se trata de un retrasado mental; lo mismo da

1. Gérard Genette, « Discours du récit », en *Figures III* (París: Seuil, 1972), pp. 71-72.

que el texto se refiera a un muchacho o a un viejo, cuya presencia por alguna razón contamina el ambiente y le resulta insoportable a otras personas, parientes o no; incluso podría tratarse de un animal. Lo importante es que alguien o algo molesta a los otros personajes, que no ven la hora de librarse de ese alguien o algo. En otras palabras, la historia es esencialmente la misma si hacemos abstracción de las características o atributos de los personajes y de las circunstancias de lugar y época; simplificando al máximo podríamos decir que la historia se reduce a que A perturba o molesta a B y a que la solución a este problema consiste en que B se deshaga de A. Nótese (y aquí me adelanto en la comparación) que el problema se plantea como problema de B. Desde luego, las historias no son completamente iguales porque la del cuento de Katherine Anne Porter tiene un carácter acabado, la solución allí se actualiza, se lleva a cabo; en cambio, en el cuento de Cortázar no se actualiza y el problema se plantea una vez más al final o, lo que también da igual, la solución se actualiza, pero no se lleva a cabo, fracasa, y la situación es al final la misma que al principio.

Tal vez esto se explica porque Cortázar parece tener una concepción del hecho estético semejante a la de Borges. Este escribe: « La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; *esta inminencia de una revelación que no se produce es, quizá, el hecho estético* ».² Por su parte, Cortázar habla de « escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto de que un vulgar episodio (...) se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana o en el símbolo quemante de un orden social o histórico »,³ y señala que lo que se cuenta en algunos relatos « es casi lo que de niños, en las aburridas tertulias que debíamos compartir con los mayores, escuchábamos contar a los abuelos o a las tías; la pequeña, insignificante crónica familiar de ambiciones frustradas, de modestos dramas locales, de angustias a la medida de una sala, de un piano, de un té con dulces. Y sin embargo (...) algo estalla en ellos y nos propone una especie de ruptura de lo cotidiano

2. Jorge Luis Borges, « La muralla y los libros », en *Otras inquisiciones* (Madrid: Alianza, 1976), p. 12.

3. Julio Cortázar, « Algunos aspectos del cuento », en *Casa de las Américas*, números 15-16 (nov. 1962-feb. 1963), p. 7.

que va mucho más allá de la anécdota reseñada ».⁴ Esto se aclarará, espero, a medida que avancemos en la comparación. Se trata, me parece, de dejar pendiente al lector, de dejarlo con la inquietud de que no hallaste, pero hubo un casi, no viste, pero hubo un momento en qué...

2

Katherine Anne Porter no se limita a presentar el problema de la familia que tiene un hijo retrasado; los Whipple tienen otros problemas: « *Life was very hard for the Whipples. It was hard to feed all the hungry mouths, it was hard to keep the children in flannels during the winter, short as it was* ». Su pobreza se agrava con el tiempo: « *It was a hard winter. It seemed to Mrs. Whipple that they hadn't ever known anything but hard times, and now to cap it all the winter like this. The crops were about of what they had a right to expect; after the cotton was in it didn't do much more than cover the grocery bill. They swapped off one of the plow horses, and got cheated, for the new one died of the heavens* ». Los problemas parecen además distanciarlos: « *Mrs. Whipple kept thinking all the time it was terrible to have a man you couldn't depend on not to get cheated* ». Por otra parte, tienen otros hijos que los preocupan: « *Emly had a cold in the head most of the time* »; « *it took a lot of warm clothes for Adna and Emly who walked four miles to school during the three-months session* ». De todo eso no hay nada en el cuento de Cortázar, que presenta una familia más bien acomodada, pues la casa en que viven parece muy amplia y el narrador, un muchacho, habla de « mi cuarto », « la pieza del fondo », « la sala donde estaban papá y mamá jugando a las damas », « el patio » y « la puerta que daba al jardín de adelante ». También habla de que « iba a estrenar unos zapatos que brillaban y brillaban » y la tía Encarnación le da « un billete de cinco pesos », que él guarda en su cartera « donde ya había otro billete de un peso y monedas ». Todos estos detalles son índices de una situación desahogada y en todo caso no se mencionan en el cuento otros problemas de la familia, aparte de ese alguien o algo.

La acción se desarrolla en el cuento de Katherine Anne Porter en el curso de meses o años:

« *In the early fall Mrs. Whipple got a letter from his brother...* »
« *It was a hard winter. It seemed to...* »

4. Cortázar, « Algunos aspectos... », p. 7.

« *In February* He was taken sick... »
« *When the winter broke* He seemed to be well again... »
« *When fall came* Emly got a chance to wait on table... »
« They did it well *until Christmas time*, when one morning He slipped on the ice... »

En cambio, en el cuento de Cortázar la historia se desarrolla en una tarde.

De manera correspondiente, el texto de Katherine Anne Porter se articula en varios episodios, pues, dejando a un lado algunos sumarios, se pueden distinguir varias escenas como la de la tarde en que Mrs. Whipple envía al muchacho a traer un semental y lo ve angustiada desde la ventana caminando tranquilamente delante de la bestia; el texto de Cortázar no consta, por el contrario, sino de una sola escena correspondiente a lo que pasa después del almuerzo, al paseo, es decir a una serie de hechos continuos, una serie ininterrumpida, pues, si bien hay alusiones al pasado no se trata de auténticos « flash back »; el pasado se integra al presente, el relato de lo que pasó antes se da al mismo tiempo que el de lo que pasó ese día; lo que pasó se reporta al mismo tiempo que el acto de recordarlo.

En resumen, Cortázar se concentra en el problema principal y presenta la historia de un tirón para lograr esa *intensidad* que consiste en « la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige », ⁵ es decir en « la eliminación de todo lo que no converja esencialmente en el drama ». ⁶

3

La característica más notable de estos textos es el empleo especial de los pronombres correspondientes a la tercera persona del singular. Katherine Anne Porter los escribe con mayúscula cada vez que se refieren al retrasado, cuyo nombre no se menciona en el cuento, a diferencia de los de las hijas de los Whipple; a mi modo de ver, esta anomalía lingüística es un índice de la atmósfera opresiva

5. Todas las citas del cuento de Katherine Anne Porter se basan en el texto publicado en su libro *Flowering Judas and other stories* (Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1935), pp. 61-91; las de « Después del almuerzo », de Cortázar, en el de su libro *Relatos* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970), pp. 100-111, que recoge y reordena la mayor parte de su producción anterior.

6. Cortázar, « Algunos aspectos... », p. 10.

que crea la debilidad mental del muchacho, algo que los otros personajes procuran ignorar, que no se atreven a mencionar, que es un *tabú*. También Cortázar emplea esos pronombres de un modo inusitado porque los pronombres en general se usan para sustituir un nombre o expresión equivalente mencionados en el texto con anterioridad, pero en su cuento se emplean sin que se sepa a ciencia cierta a quién o a qué se refieren. Esto puede explicarse, por lo menos a nivel de la historia, del mismo modo que en el caso del cuento de Katherine Anne Porter; en cambio, a nivel de la narración —el acto de comunicación entre Cortázar y el lector— la ambigüedad del relato obedece al deseo de dejar pendiente al lector, de dejarlo con esa inquietud a la que me he referido antes, al deseo, en fin, de atraparlo en ese agujero, en ese vacío o ausencia en torno a la cual se organiza el cuento. La imposibilidad de descifrar esos « lo » y « le » nos provoca una cierta angustia.

Por otra parte, esa ambigüedad se explica porque a Cortázar le parece muy lúcido uno de los preceptos del decálogo del perfecto cuentista de Horacio Quiroga: « Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno ».⁷

En el mismo ensayo en que comenta el decálogo de Quiroga, Cortázar cuenta que una vez Ana María Barrenechea le reprochó amistosamente un excesivo empleo de la primera persona en algunos de sus relatos, él le mostró libro en mano que por lo menos algunos de esos relatos estaban escritos en tercera persona, y al final convinieron en que « quizá la tercera persona actuaba como una primera persona disfrazada ».⁸ Se trataba allí de la confusión bastante frecuente del narrador con el personaje desde cuyo punto de vista se cuentan las cosas o *personaje focal*. El cuento de Cortázar está escrito en primera persona y el de Katherine Anne Porter en tercera; sin embargo, en los dos se restringe la información de la misma manera porque sólo se dice lo que sabe uno de los personajes. En el cuento de Katherine Anne Porter, ese personaje es Mrs. Whipple; los otros se presentan desde fuera y no sabemos lo que piensan. Sólo se dice casi al principio del cuento: « This didn't keep the neighbours from talking plainly among themselves. 'A Lord's pure mercy if He die',

7. Cortázar, « Algunos aspectos... », p. 10.

8. Julio Cortázar, « Del cuento breve y sus alrededores », en *Ultimo round*, vol. 1 (México: Siglo XXI, 1969), p. 59.

they said. 'It's the sins of the parents', they agreed among themselves. 'There's bad blood and bad doings somewhere, you can bet on that'. This behind the Whipple's backs ». Se trata en este caso de algo que Mrs. Whipple no sabía o que por lo menos no es claro que supiera, pero ese párrafo es más bien una infracción a la regla; por lo general, Katherine Anne Porter se limita a contar lo que sabe Mrs. Whipple. Obviamente, lo mismo pasa en el cuento de Cortázar, en el que no se dice sino lo que sabe uno de los personajes, que además es el narrador. La *perspectiva*, « esa manera de regular la información que consiste en la elección o no de un punto de vista restrictivo »,⁹ es la misma. De ahí que, así como Katherine Anne Porter da en un momento *más* información de la que debería, Cortázar da *menos* de la que debería suministrar, porque no aclara a qué se refiere el narrador. Gérard Genette ha propuesto¹⁰ llamar respectivamente *paralepse* y *paralipse* a estos dos tipos de infracción. En el cuento de Katherine Anne Porter la paralepse no tiene mayores consecuencias y es más bien una distracción, pero en el de Cortázar la paralipse es el principal recurso que maneja el autor para lograr en el lector el efecto que se propone y que es el de hacerle sentir esa « inminencia de una revelación que no se produce » de que habla Borges.

Por otra parte, la paralipse es el principal recurso técnico en que se basan otros relatos de Cortázar. En « Casa tomada » no se aclara a qué o a quiénes se refieren algunas expresiones en tercera persona, ahí en plural, empleadas por los personajes desde cuyo punto de vista se cuenta y/o por el narrador, que es uno de ellos; lo mismo pasa en « Cefalea » con la diferencia de que en este caso no se trata de pronombres cuya referencia no es clara sino de un sustantivo —« manuscipias »— cuyo significado ignoramos y que no acaba de precisarse en el texto. Los lectores de estos cuentos saben menos que el narrador y/o el personaje focal; en cambio, el lector de un cuento como « Macario », de Rulfo, o « Josefina, atiende a los señores », de Cabrera Infante, sabe más que el narrador y/o personaje focal. « Los buenos servicios », de Cortázar, es algo intermedio porque ahí el lector sabe un poco, muy poco más, que madame Francinet, que es el personaje focal y narrador, pero si bien adivina una realidad más compleja de la que ella pretende describir, esa realidad tampoco le resulta clara y se queda intrigado como con

9. Cortázar, « Del cuento breve... », p. 64.

10. Genette, p. 203 y ss.

los otros relatos de Cortázar mencionados; todos ellos nos producen el mismo efecto, digamos, que una conversación entre desconocidos que escuchamos en el tren o en otro lugar y que nos interesa, pero que no entendemos del todo.

La técnica de algunas de las piezas de *Historias de cronopios y de famas* es muy semejante a la paralipse porque muy a menudo se trata de hablar de lo desconocido como si fuera conocido y hay palabras cuyo significado no es muy claro; las mejores piezas son quizás las que se basan en la técnica opuesta, es decir en las que se presenta algo conocido como desconocido, lo familiar como lo extraño (« Instrucciones para subir una escalera », « Instrucciones para llorar », etc.).

JUAN JOSÉ BARRIENTOS
Universidad Veracruzana