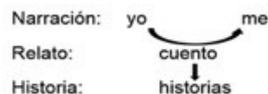


HISTORIAS QUE TE CUENTO – Planos enunciativos en «Historias que me cuento», de Julio Cortázar

EDUARDO SERRANO ORJUELA
UNIVERSIDAD DEL VALLE / CALI - COLOMBIA
serrojuela@gmail.com

1. La reunión con el tutor tenía como objetivo presentarle mi análisis de los planos enunciativos plasmados por Julio Cortázar en su relato «Historias que me cuento», publicado en el libro *Queremos tanto a Glenda* (1980). Cuando estaba a punto de empezar a leer el artículo que había escrito, me espetó:
2. –¿Qué hay en el título del cuento?
3. La pregunta me tomó por sorpresa. Había concentrado mis esfuerzos en el análisis del texto del cuento, por lo que no le había prestado atención al paratexto que es su título. Lo repasé mentalmente. «Historias que me cuento». De inmediato se me presentó con una variante: «Historias que yo me cuento». Una sencilla permutación (procedimiento que mi tutor nos había recomendado en clase) dio como resultado «Yo me cuento historias», e incluso «Yo cuéntome historias». Entonces «vi» la estructura. Le respondí:
4. –En el título están presentes los tres planos narrativos propuestos por Genette (1972; 72): narración (yo, me), relato (cuento), historia (historias). El yo narrador es también yo narratario de las historias que se cuenta. Al leer el cuento nos enteramos de que el yo es también actor de dichas historias, pero esto último no aparece en el título.
5. Dibujé en el tablero el esquema Y propuesto por Serrano (1996; 24) y distribuí los términos del título en los lugares que prevé.

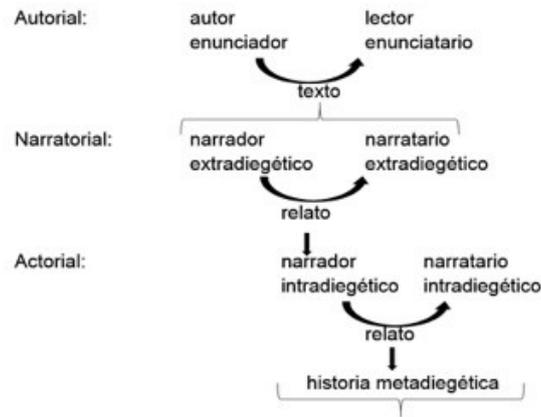


7. –Según lo que dices, se trata de un narrador...–dejó la frase en suspenso para que yo la completara.
8. –Homodiegético.
9. –Y un narratario...
10. –También homodiegético.
11. –¿Debido a?
12. –A que el yo asume los tres roles de narrador, narratario y actor de la historia que el primero le relata al segundo. Es decir, además de ser narrador y narratario, el yo participa como actor en la historia imaginada (Cf. Genette, 1972; 252).
13. –Háblame del narrador.
14. –Al parecer se llama Marcelo. Es cierto que el narrador no menciona su nombre y que los otros actores de la historia, Niágara, su esposa, Alfonso y Dilia, sus amigos, tampoco lo hacen. Tomo el nombre de un pasaje del cuento («...la cara de Marcelo Macías al enterarse de que lo han ascendido...»), suponiendo que se refiere a sí mismo en tercera persona, dado que fuera de esta mención no hay otras ni designa a un actor distinto a los cuatro nombrados. De otro lado, llamarlo Marcelo me facilita el análisis de los diversos roles que asume el yo: Marcelo narrador, Marcelo actor, Marcelo narratario...
15. –En resumen –concluyó mi tutor–, según el título del cuento, Marcelo se cuenta historias.
16. –Así es. Además, Marcelo relata que se cuenta historias, lo que lo convierte en doblemente narrador.
17. –¿A quién le relata Marcelo que se cuenta historias?
18. –A un narratario anónimo que, por otra parte, no participa como actor de la historia en la que se cuenta historias.
19. –Y, por tanto, dicho narratario es...
20. –Heterodiegético.
21. –Según lo que dices, en el cuento hay dos planos enunciativos, uno en el que Marcelo se cuenta historias y otro en el que le relata a un narratario anónimo que se cuenta historias.

22. –Así es, pero a su vez el cuento en el que Marcelo relata que se cuenta historias presupone otro nivel enunciativo.
23. –Tendríamos entonces tres niveles enunciativos.
24. –Por lo menos.
25. –Háblame de ellos.
26. Este tema hacía parte del análisis que había preparado, por lo que me sentí cómodo y seguro cuando lo expuse.
27. –El primer nivel es el *autorial*, en el que el autor, Julio Cortázar, escribe un cuento, «Historias que me cuento», dirigido a un lector, que, según Eco (1979; 73-95), es un Lector Modelo, al que los lectores empíricos nos acercamos en mayor o menor medida.
28. –¿Este nivel autorial es equivalente al que Greimas y Courtés (1979; 128) llaman *enunciación presupuesta*?
29. –Eso pienso, y precisamente ellos llaman *enunciador* y *enunciatario* a los actantes de la enunciación presupuesta (1979: 80). Si hay enunciado, dicen, hay que presuponer una enunciación de la cual es resultado, así no tengamos datos sobre dicha enunciación. En esta línea de pensamiento, podemos afirmar que si hay texto escrito, hay que presuponer un proceso de escritura que lo produjo y un lector a quien va dirigido.
30. –De acuerdo. Sigue.
31. –El segundo nivel es el *narratorial*, en el que Marcelo-narrador se dirige a un narratario anónimo. Genette (1972; 238) denomina *extradiegetico* a este nivel, que se corresponde con el que Greimas y Cortés llaman *enunciación enunciada*, a cuyos actantes denominan *narrador* y *narratario* (1979; 80).
32. –¿Tienes a mano una cita que ilustre la diferencia entre enunciación presupuesta y enunciada?
33. –Claro que sí, tengo varias.
34. –Basta con una que sea representativa.
35. Busqué en mi portátil un archivo de citas y escogí la que consideré adecuada.

36. –Al final del artículo dedicado a la enunciación, Greimas y Courtés dicen: «Una lamentable confusión se observa a menudo entre la enunciación propiamente dicha, cuyo modo de existencia es ser el presupuesto lógico del enunciado, y la **enunciación enunciada** (o referida), que no es más que el simulacro que imita, en el interior del discurso, el hacer *enunciativo*: el «yo», el «aquí» o «el ahora», encontrados en el discurso enunciado, no representan de ninguna manera al sujeto, al espacio o al tiempo de la enunciación» (1979; 128).
37. –Muy bien. ¿Y el tercer nivel enunciativo es...?
38. –El *actorial*, que es el plano de la historia o de la diégesis, en el que se inscriben los actores, las acciones y eventos, el espacio y el tiempo. Genette lo denomina *intradiegético* (1972; 238) y Greimas y Courtés *enunciación referida* y a sus actantes *interlocutor e interlocutario* (1979; 80). En este nivel, los actores pueden asumir a su vez los roles de narrador y de narratario en la medida en que se relaten historias unos a otros, lo que duplica, en el plano de historia, nuevos planos de narración, relato e historia. En este caso, Genette los denomina narrador y narratario intradieгéticos y al nuevo plano de la historia lo llama *metadieгético* (1972; 241).
39. –Supongo que tienes un bonito esquema en el que se visualicen estos niveles enunciativos.
40. ¡Por supuesto que lo tenía! Le pasé una hoja en la que lo había impreso.

41.



42. –Como lo precisa Genette –dijo mi tutor–, los actores de la historia metadiegética pueden convertirse también en narradores y narratarios metadiegéticos que relaten una historia meta-metadiegética.

43. –Por supuesto. El problema es que la terminología se vuelve pesada, por lo que a veces es mejor hablar de narrador de primer nivel, de segundo, de tercero, de cuarto, y así por el estilo.

44. –Aunque, al parecer, no abundan los textos con narradores meta-metadiegéticos, por lo que las denominaciones extra-, intra- y meta- son suficientes y manejables.

45. –Así es –respondí.

46. –Volvamos al cuento de Cortázar, pues antes de proyectarlo sobre esa cascada de esquemas, conviene saber más de él. ¿Qué historias se cuenta Marcelo?

47. –Cuando se dispone a dormir por la noche, Marcelo se cuenta historias imaginadas «casi siempre conmigo en el papel central», según dice; historias en las que su doble fantaseado vive muy variadas experiencias, ajenas por completo a su rutinaria vida cotidiana, a sus, como dice, «jornadas cotidianas poco recordables».

48. –En ese pasaje –dijo mi tutor–, Marcelo menciona a Walter Mitty. ¿Quién es?

49. Esto también lo había investigado, por lo que pude responder sin problema.
50. –Es el personaje de un cuento de James Thurber, «La vida secreta de Walter Mitty», publicado en 1939. Mitty es un hombre de clase media, con una vida anodina, de la que escapa imaginariamente contándose historias en las que tiene otras identidades y vive riesgosas aventuras que, paradójicamente, y a diferencia de las de Marcelo, nunca llegan a su fin, pues son interrumpidas cuando la trivial realidad irrumpe en su conciencia.
51. –Por tanto, hay relaciones entre el cuento de Cortázar y el de Thurber.
52. –Sí, relaciones hipertextuales, según las denomina Genette (1982). En el mismo pasaje Marcelo menciona a Jekyll y a Hyde, por lo que el cuento de Cortázar puede ser leído desde la perspectiva de sus relaciones transtextuales con el cuento de Thurber y la novela de Stevenson.
53. –Eso lo harás en otra ocasión –dijo mi tutor, y añadió con un deje sarcástico–. Te lo prometo. Por ahora vuelve a las historias que se cuenta Marcelo.
54. –Esas historias, dice él, pueden ser burocráticas, eróticas, deportivas. También menciona el Transiberiano y a Muhammed Alí, la pampa, los Andes o las Montañas Rocosas. Pueden comenzar con la imagen de «una calle vacía con un auto que avanza desde muy lejos» o «simplemente una palabra o un sonido que se repiten cinco o diez veces y de los cuales empieza a salir una primera imagen de la historia».
55. –Este fantaseador tiene un amplio repertorio de historias posibles.
56. –Así es. En una de ellas es un camionero llamado Óscar que conduce por caminos de montaña. Esta historia tiene varias subtramas posibles. En una de ellas escapa de una avalancha, en otra le fallan los frenos del camión mientras desciende por la carretera. En otra de las subtramas recoge en el camino a una mujer desconocida con la que en algún momento tiene relaciones sexuales, sean estas consensuadas o forzadas. Al respecto dice Marcelo: «esas historias colmaban casi siempre una fantasía en la que la noche, el camión y la soledad eran los accesorios perfectos para una breve felicidad de fin de etapa».
57. –Forzadas. Tal vez de ahí la referencia al Dr. Jekyll y a Mr. Hyde.

58. –En efecto. Marcelo dice: «Walter Mitty suele tener también su lado Jekyll y Hyde», lo que puede interpretarse en el sentido de que él, Marcelo, tiene de Mitty, de Jekyll y de Hyde. Y, aunque no los mencione, tal vez de los personajes de Onetti, y quizás hasta de Calvin.
59. –¿De Calvin?
60. –El niño de desbordada imaginación de la historieta «Calvin y Hobbes».
61. El tutor me retribuyó la gracia con una sonrisa esquinada.
62. –Y en uno de esos viajes –dijo–, la mujer no es una desconocida sino Dilia, su amiga, la esposa de su amigo Alfonso.
63. –Así es. Que sea Dilia, y no una mujer desconocida, lo sorprende: «Dilia, por ejemplo, por qué tenía Dilia que aparecer en esa historia y precisamente en esa historia cuando Dilia no era una mujer que de alguna manera se prestara a una historia semejante; por qué Dilia». Más adelante insiste: «Ver a Dilia fue entonces más que una sorpresa, casi un escándalo porque Dilia no tenía nada que hacer en esa ruta y de alguna manera estaba estropeando la historia con su gesto entre implorante y conminatorio».
64. –Pero, salvo la sorpresa de que la mujer sea Dilia, la historia se desarrolla siguiendo el guión establecido.
65. –Tal cual –confirmé. –Con una particularidad: en la fantasía, Óscar, el camionero, sabe que la mujer es Dilia, lo que es índice de que Marcelo, el fantaseador, y Óscar, el fantaseado, comparten los mismos conocimientos; pero Dilia no reconoce a Marcelo en Óscar, lo que no me extrañaría que ocurriera en un cuento de Cortázar. Al respecto dice Marcelo: «Las reglas del juego se cumplen desde el primer momento en las historias que me cuento. Dilia era Dilia pero en la historia yo era un camionero y solamente eso para Dilia, jamás se me hubiera ocurrido preguntarle qué estaba haciendo allí en plena noche o llamarla por su nombre».
66. –De acuerdo. Vamos ahora a las peripecias y al desenlace.
67. Si mi tutor creyó que me tomaría por sorpresa, se equivocó: hacía referencia al esquema quinario de Tomashevski (1925), según el cual una *situación inicial*, cotidiana, rutinaria, se ve alterada por un acontecimiento inesperado, llamado el *nudo*, seguido de la respuesta, las peripecias, que los actores afectados adoptan ante la alteración, lo que conduce al *desenlace* y

este a la *situación final*. Decidí acoplar mi respuesta a las fases del esquema quinario.

68. –En aquella historia, Óscar conduce su camión por una carretera de montaña. Esa escena corresponde a la situación inicial: «En aquella historia corría un paisaje de montaña y una ruta que daban miedo, que obligaban a manejar con cuidado, los faros barriendo las siempre posibles trampas visuales de cada curva, solo y a medianoche en ese enorme camión de difícil manejo en un camino de cornisa». Encontrar en la carretera a una mujer que le pide un aventón es un evento inesperado paradójicamente previsto en el guión de la subtrama, pero lo que en esta historia equivale al nudo es que esa mujer sea Dilia: «Qué demonios tenía que hacer Dilia allí cuando la historia estaba sucediendo de una manera en la que cualquier muchacha imaginaria sí pero no Dilia, porque si algo estaba claro en la historia era que esa vez yo encontraría una muchacha en la ruta y de ahí sucederían algunas de las muchas cosas que pueden suceder cuando se llega a la llanura y se hace un alto después de la larga tensión del cruce». No obstante la sorpresa...
69. –... y por exigencia del esquema quinario... –anotó mi tutor.
70. –... Óscar se detiene y permite que Dilia suba al camión: «Pero sintiéndome tan solo dentro de la historia, tan solo como lo que era, un camionero en pleno cruce de la sierra a medianoche, no fui capaz de pasar de largo: frené despacio, abrí la portezuela y dejé subir a Dilia que murmuró apenas un “gracias” de fatiga y somnolencia y se estiró en el asiento con su saco de viaje a los pies».
71. –¿Qué ocurre en la fase de las peripecias?
72. –En esta fase sucede lo que está previsto en el guión: conversan, fuman un cigarrillo, intercambian nombres, en algún momento se detienen para comer y descansar: «...el farol alumbrando la mesita plegadiza en el fondo del camión estacionado entre los árboles de un refugio, el chirrido de los huevos fritos, después del queso y el dulce Dilia mirándome como si fuera a decir algo y decidiendo que no diría nada, que no era necesario explicar nada para bajarse del camión y desaparecer bajo los árboles, yo facilitándole las cosas con el café ya casi listo y hasta una tacita de grapa».
73. –¿Cómo se presenta el desenlace?

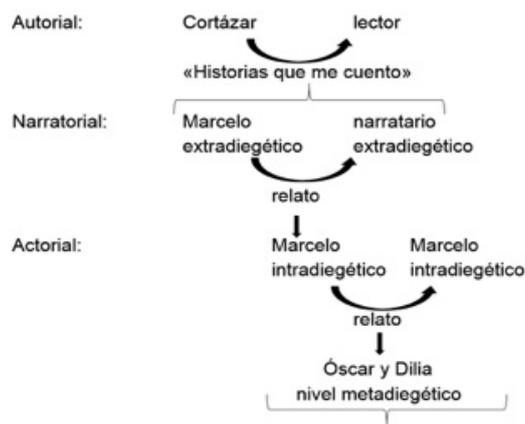
74. –Cuando Dilia, vencida por el sueño, decide acostarse, Óscar le prepara la cama y luego se dirige a la parte delantera del camión para dormir allí, pero ella le dice que se quede: «... mi descuidada manera de llevar la lámpara hasta el taburete al lado del colchón, agregar una cobija por si más tarde el frío, decirle que me iba adelante a cerrar bien las portezuelas por las dudas, nunca se sabía en esos tramos desiertos y ella bajando los ojos y diciendo sabes, no te vayas a quedar allí a dormir en los asientos, sería idiota».
75. –¿Qué tienes qué decir de este desenlace?
76. –Según lo que relata Marcelo, Óscar había decidido no ajustarse al desenlace previsto por el guión, tener relaciones sexuales, pero Dilia, con su invitación, lo reconduce a él: «Dilia lentamente yendo de la mesa hacia la cama con una mano buscando ya el cierre de los jeans, esos gestos que yo podía ver en la historia aunque estuviera de espaldas y entrando en la cabina para darle tiempo, para decirme que sí, que todo sería como tenía que ser una vez más, una secuencia ininterrumpida y perfumada, el lentísimo traveling desde la silueta inmóvil bajo los faros en el viraje de la montaña hasta Dilia ahora casi invisible bajo las cobijas de lana». Marcelo añade más adelante que hay historias que él, es decir, Óscar, quisiera prolongar, «pero la chica japonesa o la fría condescendiente turista noruega no la dejan seguir».
77. –En cambio Dilia...
78. –En cambio Dilia, cito, «no quería que la historia terminara, desde su primer gesto cuando resbalé junto a ella y en vez de lo esperable la sentí buscándome, desde la primera doble caricia supe que la historia no había hecho más que empezar, que la noche de la historia sería tan larga como la noche en la que yo estaba contando la historia».
79. –Y después del clímax del desenlace se pasa a...
80. –A la situación final, que se da tanto en el nivel metadieético de la historia de Óscar y Dilia: «La historia termina ahí, sin despedidas convencionales en el primer pueblo de la ruta como hubiera sido casi inevitable», como en el nivel intradieético de Marcelo fantaseador en su cama: «de la historia pasé al sueño sin otra cosa que el peso del cuerpo de Dilia durmiéndose a su vez sobre mí después de un último murmullo» y en su vida de

todos los días: «cuando desperté Niágara me hablaba de desayuno y de un compromiso que teníamos por la tarde».

81. –Muy bien –dijo mi tutor. –Veamos ahora cómo se distribuye lo que acabas de analizar en la cascada de esquemas, que presentaste.

82. Le pasé la hoja en la que lo había impreso.

83.



84. Mi tutor me preguntó:

85. –¿Cómo resumirías este esquema?

86. Lo pensé un momento y respondí:

87. –Cortázar cuenta (nivel autorial) que Marcelo cuenta (nivel narratorial extradiegético) que Marcelo fantaseó (nivel actuarial intradieгético) que, bajo la identidad de Óscar, sostuvo relaciones sexuales con Dilia (nivel actuarial metadieгético).

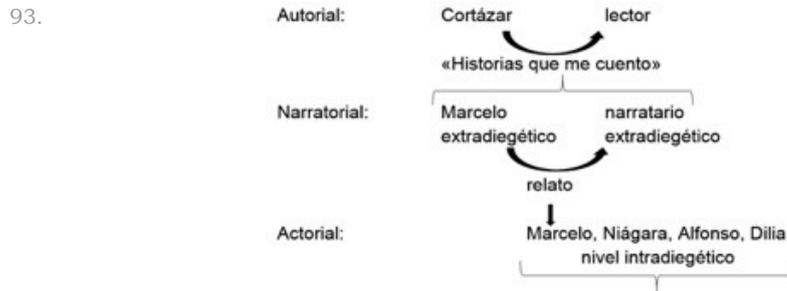
88. –Muy bien. Vamos ahora a la segunda parte del cuento.

89. –En esta parte Marcelo relata la visita que Niágara y él les hicieron a Dilia y a Alfonso. Ese era el compromiso que tenían por la tarde, «ir a ver a los Marini». Meses atrás Dilia había viajado a Necochea para acompañar a su madre enferma. Días después la señora murió y Dilia, durante el duelo, no quiso ver a nadie hasta dos meses más tarde.

90. –¿En qué nivel enunciativo ocurre esta visita?

91. –En el actorial intradiegético, el mismo en el que Marcelo fantaseó la historia de Óscar y Dilia, pero en otro espacio (la casa de los Marini) y otro tiempo (la noche posterior a la del fantaseo).

92. Le mostré el esquema correspondiente.



94. –¿Qué pasó en la cena?

95. –En algún momento Dilia hizo referencia a un viaje a San Juan, durante el cual su auto se averió. Marcelo no cita en discurso directo el relato que hizo Dilia, sino que hace un resumen en sus propios términos: «...el desperfecto del auto en plena sierra, la noche vacía y una interminable espera al borde de la ruta en la que cada pájaro nocturno era una amenaza, retorno inevitable de tanto fantasma de infancia, luces de un camión, el miedo de que también el camionero tuviese miedo y pasara de largo, el engeguencimiento de los faros clavándola contra el acantilado, entonces el maravilloso chirrido de los frenos, la cabina tibia, el descenso entre diálogos apenas necesarios pero que ayudaban tanto a sentirse mejor».

96. –¿Se ajusta la historia contada por Dilia al esquema quinario?

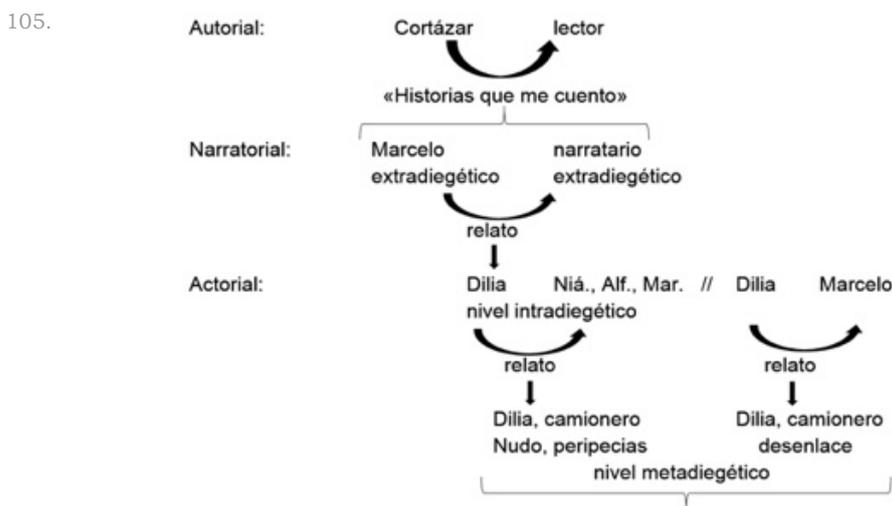
97. –Totalmente. En lo resumido por Marcelo se observan con claridad el nudo, el desperfecto del auto, que presupone una situación inicial sin problemas, y las peripecias, el camión que se detiene, el descenso, los diálogos. El desenlace se relata más adelante.

98. –Veamos.

99. –Dilia subió al segundo piso por el bebé, que se había puesto a llorar porque estaba mojado, y se puso a cambiarlo en el baño. Marcelo aprovechó que Alfonso y Niágara se entretenían en una conversación y se acercó a Dilia y le dijo que él conocía el desenlace de la historia: «Y era como si de algún modo ella supiera cuando le dije Dilia, yo conozco esa segunda parte,

cuando le dije ya sé que no puede ser pero ya ves, la conozco». Dilia le dio la espalda, le cambió el pañal al bebé y de pronto se volvió hacia Marcelo y, sosteniéndole la mirada, le dijo: «sí, es cierto, es idiota y no tiene ninguna importancia pero es cierto, me acosté con el camionero, decíselo a Alfonso si querés, de todas maneras él está convencido a su manera, no lo cree pero está tan seguro».

100. Mi tutor exclamó:
 101. – ¡Lo imaginado y lo real coincidieron!
 102. – Así es, los fantaseados Óscar y Dilia de un lado y los reales Dilia y el camionero de otro.
 103. – Supongo que tienes esquemas de este relato de Dilia en dos partes.
 104. – Supone bien. En el primero, Dilia, como narradora intradiegética, les relata a Niágara, Alfonso y Marcelo, narratarios intradiegéticos, el viaje, el desperfecto del auto, la llegada del camión providencial, que se sitúan en el nivel metadieгético. En el segundo, Dilia le relata a Marcelo, en el mismo nivel intradieгético, el desenlace de la historia: que se acostó con el camionero. Esto también se sitúa en el nivel metadieгético.



106. – ¿Cómo resumirías este último esquema?

107. –Cortázar cuenta (nivel autorial) que Marcelo cuenta (nivel narratorial extradiegético) que Dilia cuenta (nivel actorial intradiegético) que durante un viaje se le averió el auto y fue socorrida por un camionero (nivel actorial metadiegético) con el que se acostó.
108. –Eso en cuanto a la estratificación—dijo mi tutor. —¿Y en cuanto a la participación?
109. –Relacionando estratificación y participación, Marcelo es un narrador extra-homodiegético, pues se inscribe en el nivel narratorial y participa como actor en la historia que relata junto con Niágara, Dilia y Alfonso. Por su parte, Dilia es una narradora intra-homodiegética, pues se inscribe en el primer nivel actorial y participa también, con el camionero, en el segundo nivel actorial, en la historia que les relata a Niágara, Alfonso y Marcelo en la primera parte, y solo a Marcelo en la segunda.
110. –Muy bien. Para terminar ¿qué piensas de la segunda parte del cuento?
111. Me tomé mi tiempo mientras recogía mis papeles antes de responder.
112. –No me gusta. No me parece digna de Cortázar.
113. –Razones. —pidió mi tutor.
114. –No me gusta que lo que sucedió imaginariamente en la fantasía de Marcelo haya ocurrido realmente en la historia de Dilia, y sobre todo no me gusta que Dilia se lo haya confirmado a Marcelo. No me gusta que Cortázar haya decidido que Dilia les contara a Niágara y a Marcelo lo de la avería del auto y la ayuda del camionero, que haya decidido que el bebé llorara, que Dilia lo bajara al primer piso en lugar de cambiarlo en el segundo, que era lo más natural, pues esto no tiene otra función que permitirle a Marcelo acercarse a Dilia y decirle que él sabía qué había ocurrido. Me parece forzado.
115. Mi tutor se quedó pensativo.
116. –¿Qué hubieras preferido?
117. –Hubiera preferido que Dilia contara solo lo de la avería y lo de la ayuda del camionero. Esto hubiera bastado para impactar a Marcelo, como de hecho ocurre en el cuento; le hubiera disparado la imaginación. Hubiera preferido que Dilia no le confirmara que se había acostado con el camio-

nero, que Marcelo, y de paso nosotros, los lectores, hubiéramos quedado con la duda, con la pregunta sin respuesta. El cuento hubiera quedado con un final abierto, no con uno cerrado: ¿se acostó Dilia con el camionero en la realidad así como se acostó con Óscar en la fantasía de Marcelo?

118. –Interesante –dijo mi tutor, y añadió: –A propósito, dijiste que Cortázar había decidido que Dilia contara su historia, que el bebé llorara, que Dilia lo bajara al primer piso para cambiarlo.
119. –Ajá.
120. –Eso es una metalepsis de autor. Aprovecho que sin querer hayas traído a colación este procedimiento, estudiado por Genette, para decirte que el tema de la próxima reunión es ¿Hay metalepsis narrativa en el cuento «Historias que me cuento»? Analízalo desde esta perspectiva conceptual.
121. Así hice, estimados lectores, pero esto será objeto de otra historia.

Cali, V-2019.

Bibliographie

ECO Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (1979), Barcelona, Lumen, 1993.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

GREIMAS A. J. y COURTÉS Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I*, Hachette, Paris, 1979.

SERRANO OREJUELA Eduardo, *La narración literaria. Teoría y análisis*, Gobernación del Valle del Cauca, Cali, 1996.

TOMASHEVSKI Boris, *Temática*, en Todorov, Tzvetan (Ed.) (1965), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI Editores, México, 1925.