

ESTRUCTURA Y ANALISIS DEL CUENTO

Por

EDELWEIS SERRA

I

ESTRUCTURA DEL CUENTO

EL cuento literario, invención de la cultura moderna, está respaldado por un remoto abolengo que dilatadamente nutre sus fuentes en el Asia lejana y penetra en Europa cuajando en reelaboraciones anónimas, colectivas e individuales. Tal origen se fragua esencialmente de tradición oral transmitida, adaptada y recreada de pueblo en pueblo —de Oriente a Occidente— oprándose en determinado momento de la cultura europea la diversificación en un par de estructuras específicas: el cuento de simple estructura apologal propio del pragmatismo moral del medioevo, y el cuento que reseca y fija un escritor dando paso a una nueva estructura artística de creación nítidamente individual, de la que procede nuestro cuento moderno.

Sin duda es el cuento emigrante y cosmopolita originario de Oriente el que, penetrando en el mundo cultural europeo, lo enriquece con la incorporación de un género literario totalmente novedoso y echa las bases para la posterior invención cuentística más estrictamente individual y artística. Cuando la Edad Media declina, la recreación o reelaboración estética de la rica tradición heredada se impone con la aparición de la conciencia creadora y la preocupación estilística del narrador que, de mero refundidor, adaptador o traductor, se convertirá en artista de la imaginación y de la palabra, en un cabal hacedor de ficciones. Don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita en España, Boccaccio en Italia, Chaucer en Inglaterra irán abandonando quien

más quien menos el sesgo didáctico o lo entramarán estéticamente con la originalidad de su fantasía y de su estilo individual dando vida a una nítida creatura de arte. Así, pues, a través de un lento pero firme proceso de transformación, la Edad Media europea trasvasa a la Moderna el género cuentístico como creación absoluta de una individualidad con su propio rango de estructura literaria, autónoma, tan válida por sí misma como el poema, la novela, el drama ¹.

Este es el punto de partida del presente ensayo: el cuento, en su acepción moderna, tal cual lo concebimos hoy (habida cuenta de su remota y dilatada geneología) es un género literario —o más propiamente una estructura literaria— de intrínseca validez, una creatura artística con vida propia dentro de esa vasta área de la narrativa, donde su deslinde categorial es practicable precisamente por su ser y existir autónomos frente a la novela larga o breve, y frente al relato común. Una más que milenaria tradición oral y escrita y luego la conciencia creadora de narradores que se expresaron ciñéndose a esa especie determinada de la narrativa han impuesto la convención estética del cuento. El cuentista de épocas modernas ha fundado el imperativo constitucional de esa forma específica y desde entonces ésta se impone a todo quien quiera presentarse como creador de cuentos. Es, pues, propio del cuento, ser una tipología narrativa específicamente estética, una organización típica, si no fija o congelada por lo menos dotada de una forma característica que confiere peculiar carácter a lo narrado.

Para deslindarla con precisión es preciso ir más allá de la mera palabra *cuento*, que la designa por el hecho de que su esencia era ser referido, contado, desde sus orígenes orales y su incesante transmisión y transformación de boca en boca, de pueblo en pueblo. Se impone, ante todo, apuntar a la estructura que constituye al cuento como tal, a su mismo ser, y no englobar con el rótulo de cuento a toda narra-

¹ Cf. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Estudio Preliminar a su Antología de cuentos de la literatura universal*, Barcelona, Labor, 1954.

Estructura y Análisis del Cuento

ción o a todo relato más o menos breve como suele hacerse con detrimento del género auténtico.

Conocidas son las formulaciones que sobre teoría y práctica del cuento dejaron escritas Edgar Allan Poe y nuestro Quiroga respectivamente, puntos de referencia obligados para cuando se intenta elucidar entre nosotros la esencia del cuento en su realización concreta. Aquí, dando por supuestas sus agudas aportaciones como maestros del género, queríamos en cambio añadir a la comprensión del problema nuevos criterios críticos provistos por las nuevas concepciones estructurales de la obra literaria y aplicados, con personal enfoque, al objeto estético que motiva este ensayo².

El cuento —para serlo— ha de presentarse como una estructura unitaria con plena solidaridad entre contenido y forma, es decir, entre tema y expresión. No es el cuento *cuento* sólo por la narración de un suceso, de una acción, de un contenido, sino en tanto lo narrado es traspuesto en término de arte, independizado de una materia prima que deja de ser la misma para plasmarse en otra realidad. En otras palabras, el cuento es un signo literario o creación verbal en íntima cohesión entre el significado y el significante constitutivos de aquél, o sea entre plano del contenido y plano de la expresión. El escritor de cuentos es un artista, un *hacedor* —como el poeta—, porque no solamente narra un suceso sino lo *forma*, lo configura, lo crea verbalmente como a una entidad subsistente por sí misma en el mundo del arte. Sin dudas se puede afirmar que el cuento literario es una estructura poemática en cuanto surgida de la intuición creadora y fraguada en palabras; participa del poema como asociación motivada de significado y significante, como orbe absolutamente temporal, co-

² Un lúcido análisis de las ideas estéticas de Poe hace Mario A. Lancelotti en *De Poe a Kafka: Para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

Sobre la teoría literaria de Quiroga y la fijación de los textos dispersos en que la desarrolla, ha realizado un esmerado trabajo José Enrique Etcheverry con *Horacio Quiroga y la creación artística*, Montevideo, Departamento de Literatura Iberoamericana, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1957.

mo acontecimiento puro y pura experiencia, como condensación afectivo-intelectiva de un mundo poético en que se ofrece una interpretación de la realidad, del universo. De aquí la mayor brevedad en el espacio y en el tiempo respecto de la novela, síntoma externo no medible en extensión sino en profundidad, pues lo breve del cuento es breve no por registros meramente empíricos sino por exigencias ontológicas, esto es, de su ser más profundo, el cual se arroga para sí cualidades internas de condensación e intensidad que sobrepasan al mero registro de páginas.

Esencia del cuento es su referir un suceso absolutamente pasado en una actualización *sui generis* operada por el arte del narrador retrayendo un acontecimiento único, una experiencia singularmente vivida de una vez para siempre y que la palabra funda, instaure una nueva estructura sincrónica, es decir, independizada de su devenir originario, ónticamente autónoma e incorporada al universo de las formas artísticas. El suceso en su pasado absoluto es actualizado en una nueva forma fundada por la palabra del relator, quien indaga su verdad, su significado, su misterio si cabe. Por eso pertenece a la naturaleza del cuento dar, a través del suceso narrado, la representación de un mundo, la imagen poética de una realidad capturada, aprehendida gracias a la instauración de una nueva estructura en que el suceso se identifica con el tema y éste no se da sino *en y por* su unidad conatural con la palabra fundadora. Invención narrativa e invención idiomática, conjugadas, constituyen, pues, la totalidad estructural, temático-expresiva del género cuento.

Cuento es el acto mismo de narrar una cosa única en su fragmento vital y temporal, así como el poema poetiza una experiencia única e irrepetible. El narrador de cuentos está en posesión de un suceso que cobra forma significativa y estética en la fluencia lógico-poética de lo narrado. El estilo indirecto —incluso el estilo directo del narrador como protagonista, del monólogo interior o del mismo diálogo de los personajes cuando los hay— delatan al cuentista como actualizador, tras-

Estructura y Análisis del Cuento

misor hegemónico y unívoco del suceso, al que no solamente expone sino indaga en su problematicidad. Rescata el hecho, lo propone, lo escruta, lo explica definitiva, provisoria o fluctuantemente, da su clave nítida o misteriosa, en fin, apuntando siempre con rigurosidad cognoscitivo-afectiva al asunto con máxima concentración e intensidad. Su acto de narrar es una operación severa, ascética, estricta, que tiene lugar en un área vital y temporal sumamente delimitada, reducida a la más mínima pero a la vez a la más intensa trama narrativa, esto es, a un campo temático nuclear y, *a fortiori*, recurrente. En su ámbito hermético, el cuento es historia y poesía, desarrollo y desenlace, desenvolvimiento lineal de un hecho y al par su hipótesis, su tesis, su nudo medular, sin posibilidad de plurifurcaciones novelescas, de espacios abiertos o temporalidad indefinida o de análisis excluyente de síntesis.

La estructura, externa e interna, del cuento describe una parábola de circuito cerrado, cuyos vasos comunicantes registran una corriente circular, un cerrado territorio. Como el poema, el cuento se fragua en una sintaxis cuyo principio y cuyo fin se diseñan con nítida arquitectura; al mismo tiempo el cuento —como el poema— es concepto y emoción, entidad visionaria del mundo, vida ordinaria y presencia de lo extraordinario, realidad y fantasía, asiento de lo real y hogar del misterio...

No es ocioso señalar que el suceso, meollo de la materia narrativa del cuento, no se resuelve en mera anécdota, en mera yuxtaposición de episodios o hilazón de incidentes. El cuento es una síntesis superior, entraña algo más grave, austero y profundo, sobre todo a partir de esa peculiar jerarquía formal que le confirieron eximios cuentistas desde el promediar del siglo pasado en adelante, Poe, Maupassant, Chejov, Chesterton, Kafka, Buzzati, hechas estas nominaciones sin intención de agotar exponentes. El cuento es propicio para el asimiento, en una forma artística rigurosamente deliberada, del hombre y su circunstancia, del hombre y su situación dramática de ser-en-el-mundo; del hombre y su destino, sea éste absurdo, conjetural, paradójico,

predeterminado o libre, social o individual, inmanente o trascendente, fideísta o desesperado... Todas estas tensiones existenciales es capaz de capturar y conformar la estructura cuentística con su ínsita facultad fictiva, metafórica, simbólica desplegada en hondura cualitativa ya que no en extensión cuantitativa. De aquí su carácter de inmediatez y de evidencia semejante al de la poesía, pues como el poema el cuento asedia y detiene la exigencia humana hincándole su dardo sutil, cognoscitivo y emocional, y como aquél aspira al rigor, a la perfección de su quehacer ontológico y estilístico.

Ahora bien; ya se ha afirmado que el cuento es una forma propia y autónoma dentro de la general estructura narrativa. Es él mismo una estructura de precisos rasgos categoriales, una entidad artística de propiedades que fijan su especificidad intrínseca. Esta estructura resulta de la integración de tres estratos fundamentales correlacionados entre sí, sin prioridad valorativa del uno sobre el otro, antes bien en íntima interdependencia y mutua sustentación³. Esa estructura estratificada, cuyos estratos distinguimos para analizar pero que en realidad son inseparables en su esencial unidad, se da fenoménicamente en el cuento a tres niveles:

estrato de las objetividades representadas;
 estrato de los significados;
 estrato de la palabra.

³ El estudio de la obra literaria como una estructura óptica proviene de la teoría del filósofo polaco Roman Ingarden expuesta en *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931. En la misma basan sus respectivas aportaciones:

WOLFGANG KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1958; este autor trata especialmente los estratos del poema y analiza textos.

RENÉ WELLEK y AUSTIN WARREN, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1959; al abordar teóricamente el estudio intrínseco de la obra literaria esquematizan acerca de su estructura estratificada, pero sin analizar texto alguno.

FÉLIX MARTÍNEZ BONATI, *La estructura de la obra literaria*, Santiago, Universidad de Chile, 1960; obra exclusivamente filosófica acerca del lenguaje literario, debe sus fundamentos a Husserl y a Ingarden, no sin proponer personales puntos de vista.

Estructura y Análisis del Cuento

El *estrato de las objetividades representadas* o mundo narrado, es sencillamente el hecho que se narra, el suceso, el acontecimiento con sus episodios o incidentes. De este estrato se desprende el tema o contenido temático del cuento y por ende, su *significado*, y así entramos en el área del segundo estrato donde se configura una imagen y una interpretación de la realidad, del mundo narrado. Pero el ser del cuento y su manifestación fenomenológica no quedaría fraguado sin la concurrencia indispensable del *estrato de la palabra*, troquelación verbal del objeto narrado en solidaria unidad estructural. Esta estructura ternaria, como se ve, no es divisible, los estratos se dan simultáneamente, íntimamente determinados entre sí, uno implica al otro y los tres, a una, constituyen la naturaleza óptica y fenoménico-estética del cuento.

Así considerado, el ser del cuento —como el del poema— aparece en su intrínseca realidad, trascendente al creador, en su valor en sí, como producto independizado de toda contingencia extraliteraria, capaz de ser analizado en su singularidad propia, enajenada en arte.

Del análisis *ad intra* del cuento como estructura estética, con un ser y un existir identificados en la unicidad orgánica de su factura estilística, debe emerger, clarificado, el deslinde del género en su más genuina autenticidad. Es lo que intentaré, para no teorizar infértilmente, acometiendo en acto al objeto mismo de este ensayo de indagación: el cuento concreto, existente ya en el universo de las formas. Y, en actitud oferente, como tributo crítico a nuestra literatura argentina, trataré de hacerlo con sendas piezas de dos exponentes preclaros: Horacio Quiroga y Jorge Luis Borges respectivamente.

II

ANÁLISIS DEL CUENTO

La insolación de Horacio Quiroga

Un fragmento de vida en determinado segmento de tiempo constituye el suceso narrado en tres secuencias. El asunto es simple, pero ya en el arranque del cuento aparece el elemento fantástico, pues no son hombres sino cinco *fox-terriers* los personajes que actúan y hablan: *Milk, Old, Dick, Prince* e *Isondú* asisten a la insolación y muerte de su dueño, mister Jones. Agonista y testigos copartícipes no son, empero, los únicos protagonistas; el personaje esencial es la Muerte.

El cuento de Quiroga ofrece una objetivación representada de la muerte del hombre, de su universal verdad, situándola en la realidad implacable, la del algodonal chaqueño. La característica del cuento como trasmisión de un hecho es describir una parábola en tres secuencias configurando el mundo insular, cerrado de su ámbito y su atmósfera. El *coloquio de los perros* en la llanura chaqueña junto al amo extranjero allí afinado, en medio de una tierra caliginosa y alucinante de sol meridiano en que ominosa, se cierne la presencia de la muerte como un personaje vivo, detectado precisamente por los canes, impregnan al relato de su aura fantástica. Sabido es cómo con Horacio Quiroga el mero realismo descriptivo, regionalista, es superado en nuestra literatura por la vigencia de la fantasía poética.

Primera secuencia narrativa: abarca la presentación de la realidad circundante, desde el alba hasta el ocaso el sol y el calor crecen invadiendo y sofocando la chacra, el rancho, la llanura toda, los peones, los perros, el amo:

El día avanzaba igual a los precedentes de todo ese mes: seco, límpido, con catorce horas de sol calcinante, que parecía mantener el cielo en fusión y que en un instante resquebrajaba la tierra mojada en costras blanquecinas.

Estructura y Análisis del Cuento

En ese clima de asfixia de la siesta tiene efecto el primer incidente. Los perros, tendidos en un precario lampo de sombra, frente a un pequeño páramo de greda estéril reverberante de sol, ven aparecer de pronto, allí, a míster Jones, sentado sobre un troneo, inmóvil, mirándolos fijamente. El amo estaba, en verdad, en su rancho durmiendo la siesta, pero para *Old* es él. No así para *Dick*. Pero...

No es él, es la Muerte
afirma *Prince* a su vez.

Una lluvia de ladridos, entre furiosos y atemorizados, rompe contra la aparición, que *se desvanecía ya en el aire ondulante*.

Tras la objetividad representada se detecta el significado: es una primera premonición de la muerte, tema y personaje hegemónico del cuento, vivenciada por los canes que, alerta e inquietos, vigilarán durante el resto del día al patrón todavía vivo, y en la noche llorarán anticipadamente el cambio de dueño. Este primer episodio, con su suspenso, apunta directamente al suceso totalizador del cuento y a su núcleo temático con tenso vigor. La emoción tiende a condensarse con dinamismo circular ya desde el comienzo, atrapando al lector en la indagación de la verdad que se propone la trama argumental y la problemática del cuento.

Asistimos pues, desde el principio, a la mutua impregnación entre el estrato de los objetos representados y el estrato significacional, determinándose entre sí. Pues todo cuanto ha ocurrido —y ocurre, en virtud de la actualización practicada por el narrador, elemento integrante del mundo que su subjetividad objetiva— aparece ya como una imagen poética de la realidad del hombre y su destino, como una metáfora de la muerte. Quiroga, como lo pretendía en sus escritos preceptivos acerca del cuento, logra sugerir, como todo verdadero cuentista, mucho más de lo que dice, exornando de rara intensidad el curso y el *tempo* narrativos.

Segunda secuencia: coincide con el segundo incidente integrador del suceso. Jones, a la mañana siguiente, puesto también él a trabajar en la carpidora junto a los peones, insatisfecho con su herramienta, envía a uno de ellos al obraje próximo en busca de un tornillo, *recomendándole cuidara del caballo, un buen animal, pero asoleado. Alzó la cabeza al sol fundente del mediodía e insistió en que no galopara ni un momento.*

Entonces, por segunda vez, a la siesta —nótese la recurrencia—, los perros asisten de nuevo a la aparición de la *Muerte*, esta vez encarada en el caballo, misteriosamente de regreso al rancho, solo, pero cuya figura *se desvanece progresivamente en la cruda luz*. Segunda premonición fantástica de la muerte, ahora certificada por la vuelta real del caballo con su jinete, que había desobedecido al amo y reventado al animal:

... apenas libre y concluida su misión el pobre caballo, en cuyos ijares era imposible contar los latidos, tembló agachando la cabeza y cayó de costado.

Míster Jones se indigna contra el peón, pero su indignación contrasta con la instintiva, utilitaria alegría de los perros, que no querían cambiar su actual trato regalado por otro acaso miserable:

Pero los perros estaban contentos. La Muerte, que buscaba a su patrón, se había conformado con el caballo.

Tercera secuencia: se identifica con el tercer incidente, ya definitivo, pues constituye el desenlace del cuento, Míster Jones no ha obtenido su tornillo (*el almacén estaba cerrado, el encargado dormía*). Decide ir en su busca por sí mismo. Hay que estimar la precisión del cuento en este detalle matemático, sabiamente calculado en el mecanismo de relojería del cuento. Va, lo obtiene, desafiando la calcinante intemperie de la canícula, y vuelve a su chacra evitando la curva polvorienta del camino, en línea recta, bajo el sol quemante, entre pajo-

Estructura y Análisis del Cuento

nales, barro y acres vaharadas. Los perros detrás de él, a la ida y a la vuelta, asisten a su progresiva insolación.

Es curioso observar en el cuento la identidad entre nudo y desenlace de la acción, en una tercera recurrencia temática y significativa. Casi al llegar a la chacra, *Old* que se adelantaba,

vio tras el alambrado de la chacra a mister Jones, vestido de blanco, que caminaba hacia ellos. El cachorro, con súbito recuerdo, volvió la cabeza a su patrón y confrontó. —¡La Muerte, la Muerte! —aulló—.

Ambas figuras, la viva y la fantástica, caminan una hacia otra hasta encontrarse:

Pasó un segundo y el encuentro se produjo. Mister Jones giró sobre sí mismo y se desplomó.

La estructura del cuento es ternaria. Los tres episodios e incidentes que constituyen el suceso o acción narrativa se gradúan con creciente intensidad hacia un clímax, fraguando la unidad temática: la muerte del hombre, su destino ineluctable. No el destino de los perros sino el del amo, aunque con su muerte aquéllos cambian de vida y situación, como temían. El significado profundo del cuento emerge de su tematología, la verdad que se propone indagar es la certidumbre de que cada hombre halla su propia muerte, irremediablemente.

Estrato de la palabra

Es el estrato de la palabra, la troquelación expresiva, el factor decisivo del logro del cuento. Precisamente éste es lo que es, se define como tal resultado estético en virtud de la organización de elementos operada por el lenguaje.

En *La insolación*, desde el inicio hasta el fin, el estrato expresivo es solidario con los estratos de las objetividades representadas —el asunto o suceso— y el estrato de los significados —el tema.

El asunto de la insolación, que no es sino el tema de la muerte, es troquelado mediante procedimientos intensificativos que van, desde una sopesada graduación, hasta el clímax decisivo. Dentro de esta táctica estilística el sol, la luz, el fuego, el calor se constituyen en *leitmotiv*. Desde que nace el día y en su avance hasta la hora cenital del mediodía y de la siesta el vocabulario descriptivo ofrece una progresiva gradación de atmósferas:

A esa hora temprana, el confín, ofuscante de luz a mediodía, adquiría reposada nitidez. No había una nube ni un soplo de viento.

El sol salió; y en el primer baño de luz, las pavas del monte lanzaron al aire puro el tumultuoso trompeteo de su charanga. Los perros, dorados al sol oblicuo, entornaron los ojos, dulcificando su molicie en beato pestañeo.

Al cabo de una hora irguieron la cabeza; por el lado opuesto del bizarro rancho de dos pisos... habían sentido los pasos de su dueño, que se detuvo un momento en la esquina del rancho y miró el sol alto ya. Tenía aún la mirada ruerta y el labio pendiente, tras su solitaria velada de whisky, más prolongada que las habituales.

Los sintagmas que he subrayado indican una progresión creciente de la vida del paisaje que, desde un alba sin sol todavía, se animará de luz con la salida del sol y su continuo brillar hasta el resplandar meridiano. La pura temporalidad incidiendo, físicamente, en el aura cósmica de la llanura es registrada en un verdadero crecimiento climático gracias a la dosificación léxica y sintáctica gradualmente intensificadora:

El día avanzaba igual a los precedentes de todo ese mes: seco, límpido, con catorce horas de sol calcinante, que parecía mantener el cielo en fusión...

Los peones volvieron a las dos a la carpición, no obstante la hora de fuego...

Entretanto el calor crecía. En el paisaje silencioso y enegreciente de sol el aire vibraba a todos lados, dañando la vista. La tierra removida exhalaba vaho de horno...

Reverberaba ahora delante de ellos un pequeño páramo de greda que ni siquiera habían intentado arar.

Estructura y Análisis del Cuento

Cuando la luz y el fuego parecen ya insoportables, en la cúspide de su parábola ascensional, se produce el primer incidente de la aparición de la *Muerte*. Este ascenso climático de la vida del paisaje herido de sol es fraguado mediante el empleo gradual de sustantivos, adjetivos y verbos, por la andadura sintáctica de las frases de concisa brevedad, intensa de emoción, cargada de significado. La monótona llanura chaqueña se va a permeear realmente de sol, el calor y la luz lo invadirán todo hasta constituirse en el escenario causal de una fantástica presencia fluctuante entre realidad e irrealdad. La economía expresiva es delatada por la preferencia de sintagmas o troquelaciones conseguidas por adjunción de un sustantivo y otro sustantivo con valor epítetico o de sustantivo y verboide también en función adjetival, tales como: *confín ofuscante; calor creciente, sol calcinante, cielo en fusión; hora de fuego; paisaje encegueciente*. Los participios apuntan con su estilística morosa, retardataria y por lo tanto intensificativa el clímax del paisaje donde va a producirse el suceso de temática recurrente. Dicho en otras palabras, hay completa relación de solidaridad estructural entre clímax narrativo-significacional y clímax expresivo, pues se constituyen en una unicidad de contenido y forma.

Nos vamos haciendo cargo, en verdad, de que el cuento ofrece esa unidad en sus partes sólidamente trabadas como con bisagras y goznes. Hay en él un orden compositivo, una organización de la materia narrada en arquitectura expresiva. Por lo pronto, no se nos escapa la simetría del relato con su triple secuencia de incidentes, graduándose hacia el desenlace con recurrencia temática, clave del significado profundo del cuento. Pero advertimos también una simetría temporal: el suceso se cumple totalmente en dos jornadas, con más precisión, dos mañanas y dos siestas, siendo ésta, la hora congruente con el asunto, el tema y la imagen poética ofrecida por el cuento.

Acaba, pues, la primera jornada con el sintagma *por fin el sol se hundió*. La jornada siguiente, nuevo día de sol y de sequía, se sucede simétricamente a la anterior y corrobora la atmósfera en que será natural ya ver morir a una bestia o a un hombre de insolación.

Los procedimientos léxicos y sintácticos siguen tendiendo a provocar un nuevo clímax dentro del suceso, o sea el segundo incidente, el de la aparición y muerte del caballo:

Alzó la cabeza al sol fundente del mediodía e insistió en que no galopara ni un momento.

La siesta pesaba agobiada de luz y silencio. Todo el contorno estaba brumoso por las quemazones. Alrededor del rancho la tierra blanquizca del patio deslumbraba por el sol a plomo, parecía deformarse en trémulo hervor.

Una gallina, el pico abierto y las alas apartadas del cuerpo, cruzó el patio incandescente con su pesado trote de calor.

Las parejas de sustantivo y epíteto: *sol fundente, trémulo hervor, patio incandescente*; los verbos *pesaba, deslumbraba*; las series de sintagmas: *agobiada de luz y de silencio, contorno brumoso por las quemazones, sol a plomo, pesado trote de calor*, se constituyen en nuevas expresiones de intensidad con que emocionalmente se elabora el cuento y delata su condensación temática, su vibrante tensión hacia el mundo desenlace.

El regreso del agonista a la chacra, a campo traviesa, marca el cenit o punto culminante tanto de la simetría incidental o episódica cuanto de la simetría temporal. El arco descrito por la parábola narrativa va cerrándose con un círculo, acechado por la fatalidad. La circunstancia del hombre lo cerca en una situación límite de acoso que lo aniquilará. Y es aquí donde la hechura lingüística del cuento alcanza también el logro más alto e intenso de su virtud expresiva:

Salió por fin y se detuvo en la linde; pero era imposible permanecer quieto bajo ese sol y ese cansancio. Marchó de nuevo. Al calor quemante que crecía sin cesar desde tres días atrás agregábase ahora el sofocamiento del tiempo descompuesto. El cielo estaba blanco y no se sentía un sople de viento. El aire faltaba, con la angustia cardíaca que no permitía concluir la respiración...

Entretanto, los perros seguían tras él, trotando con toda la lengua afuera. A veces, asfixiados, deteníanse en la sombra de un espartillo; se sentaban precipitando su jadeo, pero volvían al tormento del sol.

Estructura y Análisis del Cuento

La naturaleza y en particular el sol meridiano se convierten en un verdadero protagonista que persigue y agobia al hombre inmerso en el paisaje. El verbo *crecía* tiene en este episodio, como en el inmediato anterior, una singular importancia por su intrínseco valor semántico y además por su valor aspectual imperfectivo que indica continuidad intensificadora de la acción. En ambas situaciones el calor ígneo de la siesta crece hasta el tormento y es en medio de ese crecimiento alucinante cuando se introduce la presencia de la *Muerte*, esta vez, ya al final del cuento con evidencia definitiva, con decisión terminante. Emerge, blanca como el mismo paisaje calcinado, directa hacia su presa.

El realismo poético del lenguaje quiroguiano fragua una descripción cuyo sello estilístico es la objetividad, sin énfasis, pero impregnada de un hondo sentimiento del mundo circundante y del destino humano de los que evoca vigorosamente su implacable verdad: la Muerte, sin efectismos pintoresquistas, sin ademanos sentimentales. Su visión de la llanura chaqueña, de la chacra asoleada hasta el horror es sobria de verismo por obra de la economía expresiva, que contribuye a dar la sensación intensa, vital del paisaje no por el paisaje mismo sino por su relación de causa con efecto, por su concomitancia con una situación más honda y trascendente que el mero escenario: la muerte del hombre, el encuentro imprevisible con su rudo destino a través de un medio hostil. Así podríamos afirmar que toda la pieza narrativa es una metáfora de la realidad existencial del hombre en el mundo.

No hallamos en *La insolación*, uno de los cuentos memorables de Quiroga, ninguna prolijidad descriptiva sin asidero en la profundidad temática y su significado, ningún ripio —como en vida aspiraba— en la funcionalidad orgánica de su estructura, ninguna palabra estéril en su construcción poemática. Desde el principio al fin el cuentista sabe hacia dónde apunta, adonde quiere llegar, por eso su visión del paisaje es intensa y original, estilísticamente solidaria con la peripecia humana. Más, el color local, el sesgo fantástico son ingredientes

sobrepasados por el valor de universalidad conseguido en el estrato significacional, al que poderosamente concurre la concisa y vigorosa forma expresiva.

El rigor y la precisión presiden la estructura compositiva según se ha mostrado en los elementos esenciales del cuento. Pero este principio también puede verificarse en los detalles. Veámoslo en un par de aspectos. Uno, en el detalle del *tornillo* que va a ser la causal fortuita del segundo incidente y del desenlace. Sin este elemento incidental —Quiroga hubiera podido introducir otro, sin duda, pero con idéntica función— como causa segunda, no llegaría el cuentista al cálculo matemático de su *efecto* o impacto de la insolación en el caballo y luego en el amo. Otro, más patético, en el contraste irónico entre la vida solitaria de Jones con su muerte rondante y el instinto utilitario de su séquito canino, ciego a otro bien que no sea su perruna molicie a expensas de un dueño amante de la especie.

III

El Sur de Jorge Luis Borges

Si en *La Insolación* de Horacio Quiroga veíamos un ejemplo arquetípico en que verificar el principio estructural-estilístico del cuento, no es menos paradigma del género *El Sur* de Jorge Luis Borges. Al contrario, quizá sea esta construcción una más intensa y consumada muestra de sus esenciales características: brevedad emergente de la prieta, condensada materia narrativa; circuito cerrado en su absoluta temporalidad; metáfora simbólica de la realidad; rigor compositivo en su unidad estructural y en la troquelación de su estilo.

Externamente la armazón cuentística se ve a primera vista como un suceso o historia con sentido literal, entañando no obstante un envés simbólico en el entretejido de su trama compuesta de: la presentación del personaje, Juan Dahlmann; un golpe y una enferme-

Estructura y Análisis del Cuento

dad; un viaje de convalecencia a su estancia; una demora en la pulpería, en plena llanura, núcleo del suceso; y finalmente el desenlace. Elementos reales e irreales —los primeros con rasgos autobiográficos y experiencias vivenciales, los segundos propios del mundo poético borgiano— se entraman prietamente desde el comienzo hasta el fin. La materia del relato es sustentada por una cosmovisión personal de donde surge una interpretación de la realidad, de la que se quiere ofrecer un símbolo cuya intención semántica es trascendente, de cualidad metafísica. De aquí la unidad temática del cuento: condición humana y destino, predestinación y muerte. Todo ello aflora como un diseño significacional a partir del primer incidente de la trama, que ya confluye al centro nuclear del orbe poemático de *El Sur*. Quiero decir que los episodios integrantes del suceso único no aparecen a modo de *membra disjecta* sino relacionados compacta, sólidamente con la totalidad, constituyendo toda la pieza una perfecta unidad estructural de forma y de sentido. Más claramente, la solidaridad entre forma del contenido y forma de la expresión aparece en una inconsútil textura. El pensamiento, la intención simbólica, la presencia de lo extraordinario dentro de lo ordinario refluyen como de una corriente subterránea del cuento. El arte de la concatenación de elementos anecdóticos y significativos, el arte del idioma en virtud del cual una materia prima cobra forma poética, es lo que confiere a la ficción su apariencia de realidad en cada cosa, en cada incidencia, en, cada movimiento, en cada ser y su comportamiento. La intención profunda conllevada por lo fictivo lo satura de sentido y su lenguaje releva a éste con una gravedad o pesantez en que nada aparece impuesto sino naturalmente fraguado por la facultad creadora de la imaginación y de la palabra.

Las objetividades representadas y su significado

Comienza el cuento, he dicho, presentando el narrador a su personaje hegemónico en una suerte de retrato elaborado, incluso según

manifestaciones del propio Borges,¹ con ingredientes autobiográficos. A lo largo del relato uno de estos rasgos se hará recurrente: el bibliotecario es indirectamente víctima de su atracción por los libros y las ediciones raras, que absorben su atención o acompañan sus andanzas. La presencia del narrador es proyectada a menudo por Borges en sus cuentos: ora como autor, asistiendo a la elaboración de su obra; ora como testigo; como un personaje entre los personajes o bien como protagonista mismo.

El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal en calle Córdoba y se sentía hondamente argentino. Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel; en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica. Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo

¹ En un reportaje de James E. Irby, al serle recordado a Borges que en una nota a la segunda edición de *Ficciones* éste declara que *El Sur* puede leerse como una narración directa de los acontecimientos y a la vez de otra manera, empero sin especificarla, el escritor hizo esta aclaración: *Todo cuanto sucede después que Dahlmann sale del sanatorio puede interpretarse como una alucinación que él habría tenido en el momento de morir de septicemia, como una visión fantástica de la manera en que hubiera querido morir. Es por ello que existen correspondencias tenues entre las dos mitades del cuento: el tomo de Las mil y Una Noches que figura en las dos partes del cuento; el coche que primero lo lleva a la clínica y después a la estación; la semejanza entre el patrón del almacén y un empleado del sanatorio; el golpe sentido por Dahlmann al herirse la frente y el de la bolita de miga de pan que le tira el compadrito para provocarlo. En cuanto al resto, El Sur es un cuento autobiográfico, más o menos en sus primeras páginas. El abuelo de Dahlmann era alemán, mi abuela era inglesa. Los antepasados criollos de Dahlmann eran del Sur; los míos del Norte. El abuelo de Dahlmann combatió contra los indios y murió en las fronteras de Buenos Aires; el mío paterno murió de la misma manera, pero durante la revolución de 1874. JAMES E. IRBY, *Entretiens avec James E. Irby*, en el volumen colectivo de *L'Herne* dedicado totalmente a Borges, París 1964, p. 397 (La traducción del francés es mía). Como se sabe, Borges, hacia 1938, estuvo como Dahlmann, su personaje de *El Sur*, al borde de la muerte, y al curar de su grave enfermedad comenzó a escribir historias fantásticas. Véanse testimonios en el volumen citado de *L'Herne*.*

Estructura y Análisis del Cuento

y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del Martín Fierro, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso.

Luego de este introito, otros datos completan la presentación del personaje y serán el arranque del relato:

A costa de algunas privaciones, Dahlmann había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores; una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí. Las tareas y acaso la indolencia lo retenían en la ciudad. Verano tras verano se contentaba con la idea abstracta de posesión y con la certidumbre de que su casa estaba esperándolo, en un sitio preciso de la llanura. En los últimos días de febrero de 1939, algo le aconteció.

Con la última frase —*algo le aconteció*— el narrador emplea un recurso eficaz para *ir al grano*, actitud que caracteriza el verdadero acto de contar. Se da entonces el primer incidente desencadenante del suceso cuya importancia es capital ya que, a partir de la enfermedad de Dahlmann de resultas de un golpe hiriente recibido en la frente al azar, se configura el tema del cuento y su significado. Distráido con el hallazgo de un curioso ejemplar de *Las Mil y Una Noches* de Weil, sube las escaleras sin esperar el ascensor y tropieza tan eficazmente su cabeza con la arista de un batiente, que debe ser internado en un sanatorio. Ingresará así en un mundo atroz de pesadillas, en un mundo hostil de sabor infernal, próximo a la muerte:

...En cuanto llegó, lo desvistieron, le raparon la cabeza, lo sujetaron con metales a una camilla, lo iluminaron hasta la ceguera y el vértigo, lo auscultaron y un hombre enmascarado le clavó una aguja en el brazo. Se despertó con náuseas, vendado, en una celda que tenía algo de pozo y, en los días y noches que siguieron a la operación pudo entender que apenas había estado, hasta entonces, en un arrabal del infierno.

Más allá del penoso accidente y su secuela, las objetividades representadas en la ficción transparentan su cualidad de imagen sim-

bólica de la realidad: el hombre padece su condición de creatura desamparada, perdida en un mundo hostil. Las necesidades humillantes del enfermo, el impacto alucinante de la fiebre, la prueba de las dolorosas curaciones, en fin, la declaración del cirujano muestran el significado profundo, metafísico de todos esos hechos ordinarios, la indignancia del hombre frente a su destino:

...cuando el cirujano le dijo que había estado a punto de morir de una septicemia, Dahlmann se echó a llorar, condolido de su destino.

La muerte, que antes le parecía tan abstracta al protagonista, ahora es vivenciada como su más real, concreto e irrevocable fin.

No obstante, un día, increíblemente adviene no sólo el sorteo del peligro sino también la curación. Compositivamente queda marcada aquí la primera parte del relato. La segunda, más extensa, abarca el resto del cuento, a saber: el viaje a la estancia para pasar la convalecencia, la provocación del compadrito en el almacén y el desenlace o muerte del agonista. Acaso la primera parte pueda interpretarse como la atroz experiencia de la muerte a través de la enfermedad y la segunda como la alucinante pesadilla producida por ésta en el *infierno* donde se incubaba, no el deceso por septicemia sino el género de muerte soñado por Dahlmann, el bibliotecario afecto al *Martín Fierro* y al *criollismo*. Con todo, el sentido del cuento me parece más grave y trascendente aún, sin quitar que pueda leerse en el sentido literal o en el fantástico. Admitido el elemento fantástico, apunto en esta indagación a la cualidad simbólica de su estructura integral.

Segundo incidente: abarca el desplazamiento del convaleciente a la estación de ferrocarril por las calles de Buenos Aires, la breve espera y el viaje en tren por la llanura bonaerense. El dinamismo de esta sección del cuento no lo dan tanto los nuevos hechos, el ocurrir de cosas nuevas, sino la contemplación de la vida y la reflexión de vivir. Por de pronto, esta segunda parte del cuento marca una simetría advertida por el mismo narrador:

Estructura y Análisis del Cuento

Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución;

es decir, el coche que parecía haberlo llevado antes a la muerte, ahora lo trasladaba a la vida, pero sólo aparentemente, pues la realidad desmentirá más tarde esta sensación de triunfo y la simetría se convertirá en una premonición de la muerte. También será contingente y pasajero el clima propicio que ahora respira Dahlmann:

La primera frescura del otoño, después de la opresión del verano, era como un símbolo natural de su destino rescatado de la muerte y la fiebre.

Nótese cómo el mismo Borges en su narrar sugiere que sus ficciones son simbólicas. Recuérdese aquella frase de *El muerto* alusiva a su quehacer: *el hombre que entreteje estos símbolos...*²

Imágenes de esa realidad circundante vuelta a experimentar por el protagonista recién salido del sanatorio —detrás de Dahlmann está el poeta que quiso hacer el nuevo hallazgo y la recreación estética de sus suburbios— son todas las cosas queridas que regresaban a él:

...las calles eran como zaguanes, las plazas como patios... Desde el coche buscaba entre la nueva edificación, la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio.

Pero junto a estos signos reales hay otro, el signo de la irrealidad o de la ilusión; es el mágico gato del bar donde Dahlmann tiene tiempo de tomar café antes de partir:

² En otro reportaje, esta vez en Berlín (el de Irby tuvo lugar en Texas) a fines del otoño europeo de 1964, realizado por Horst Bienek, Borges contesta así a una pregunta que se le formuló acerca de la función del elemento biográfico en su obra: *Creo que todo lo que escribo es biográfico, sólo que no narro los hechos directamente. Prefiero expresarme por medio de símbolos. Me parece que no sabría escribir una verdadera biografía. En todo caso, cambiaría los nombres de las personas y de los lugares. Creo que no tengo aptitudes para la literatura realista. Por suerte, en mis narraciones todo es biográfico y simbólico, y encuentro que estos dos conceptos no se excluyen mutuamente.* HORST BIENEK, *Coloquio con Jorge Luis Borges*, en la revista *Humboldt* en español, Hamburgo 1965, Año 6, N° 24, p. 50.

...y pensó, mientras alzaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante.

Otra recurrencia simétrica es la reaparición del volumen de *Las Mil y Una Noches*. Ese libro le había deparado primero el gozo de un hallazgo apetecido, luego había sido causal indirecta de su accidente, y ahora lo acompañaba a convalecer. El mismo narrador se encarga de darle sentido a esta presencia, siempre en la actitud contemplativo-reflexiva que caracteriza este momento del cuento en que Juan Dahlmann piensa:

Viajar con este libro, tan vinculado a la historia de su desdicha, era una afirmación de que esa desdicha había sido anulada y un desafío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal.

No obstante, pese a este sentimiento de superación de la posible derrota, veremos cómo más adelante el volumen será abierto en el almacén *para tapar la realidad* irreversible, y ya no será sino un objeto inútil ante la inminencia de un destino irrevocable. El ejemplar acompañe, pues, en tres momentos a Dahlmann, no sólo significando su psicología de hombre afecto a la lectura, sino como un elemento de contraste, tal vez irónico, frente a lo que vendrá. Incluso ante la dicha de estar curado, de contemplar el paisaje desde la ventanilla, de ser simplemente, los milagros de Shahrazade serán *superfluos* y el libro será abandonado por la felicidad de sentirse vivir.

Por tercera vez el protagonista se afirma en la seguridad de que ha triunfado de la muerte. Primero había sido con la incipiente frescura otoñal, tras la fiebre del verano; segundo, al viajar acompañado por *Las mil y Una Noches*, antes testigo de desdicha y ahora de anulación del mal; y tercero, al sentir que al día siguiente despertaría en la estancia como un segundo hombre que había conjurado al primero en un sanatorio. A esta altura del cuento, mientras Dahlmann atra-

Estructura y Análisis del Cuento

viesa en tren la llanura, lo que podría ser simple descripción de la pampa bonaerense adquiere eficacia simbólica. La vastedad del espacio y del tiempo donde las cosas son ellas mismas y al par no son el verdadero ser sino una apariencia o un sueño, configura la imagen del mundo y de la vida como algo inabarcable en Borges. Si antes el sanatorio era una especie de infierno o laberinto de horror, ahora la llanura infinita, tan vasta y al par tan íntima, es la figura del universo en que el hombre deambula en soledad, persiguiendo su secreto, yendo, sin saberlo tal vez, al encuentro de su destino. Esos *dos hombres* que siente Dahlmann en sí, el del sanatorio y el que viaja al mítico Sur, son el hombre cercado, ya en un pozo o celda, ya en la infinitud del horizonte.

Tercer incidente. El tren deja al protagonista en una estación anterior a su destino. Acepta la caminata en el atardecer, sin importarle el mecanismo de los hechos, antes aspirando, feliz, el olor del trébol. Llega a un almacén en medio de la llanura. Nuevamente asistimos a recurrencias simétricas. Algo de la arquitectura del edificio recuerda al bibliotecario un grabado de acero, *acaso de una vieja edición de Pablo y Virginia*. Ya adentro cree reconocer al patrón, engañado por su parecido con un empleado del sanatorio. El hombre lo hará llevar en una jardinera a la estancia y en el entretiempo Dahlmann resuelve comer en el almacén. Dos nuevos elementos, simétricos con el segundo y primer incidente respectivamente, van a darse durante su estada en el negocio. Acurrucado en el suelo, en un rincón —recuérdese el gato del bar—, un gaucho muy viejo, reseco, *reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia* estaba allí, *como fuera del tiempo, en una eternidad*. Esta especie de divinidad gaucha u objeto mágico está puesto no sin razón en su camino. Reaviva a su vez, el criollismo de Dahlmann, que *registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro*. Mientras come, de pronto, Dahlmann —como en el comienzo del cuento, en que algo rozó su frente en la escalera— siente un leve roce en la cara, una bolita de miga que alguien le ha tira-

do. Abre el volumen de *Las Mil y Una Noches como para tapar la realidad*, pero otra bolita lo toca de nuevo, arrojada por un compadrito que en otra mesa bebe junto a dos peones de chacra. Es el principio del desenlace en que imprevisamente un duelo criollo va a tener lugar campo afuera. El compadrito se levanta y lo injuria a gritos. Arrojando un cuchillo al aire y barajándolo lo invita a salir a pelear. Dahlmann se halla desarmado, pero entonces, imprevisamente, el gaucho estático le arroja a los pies una daga desnuda como si, encarnando al Sur, lo decidiera a la pelea. Dshlmann siente que el puñal en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataron y pensó que tal cosa no hubieran permitido en el sanatorio que le pasara. Salió afuera y sintió, no obstante, que en la primera noche del sanatorio habría podido elegir o soñar morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo. Sin esperanza, pero también sin temor, *Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.*

Así se clausura el cuento, como si una previsión superior, divina, lo hubiese predestinado a morir de todos modos, si no en el sanatorio, allí en el Sur. Esto corrobora el tema del relato sugerido desde el principio, el de la muerte propia, fatal, frente a la cual la condición humana alcanza la dimensión de su destino prefijado desde la eternidad. En este sentido la tematología es recurrente en varias piezas borgianas: *La muerte y la brújula*, *El muerto*, *El fin*, *El milagro secreto*, y en *El poema conjetural*.

Con el incidente decisivo con que se cierra el cuento, constatamos cómo su sentido literal es excedido por el fantástico y éste adquiere proyección metafísica. El suceso del cuento no es sólo de valor histórico sino problemático y la indagación de la verdad que persigue es significada en el nivel simbólico. Las objetividades representadas encarnan, pues, un significado que las trasciende. El mismo final del cuento, que no consiente en presentarnos el mismo acto de la pelea y de la muerte del protagonista, configura una poderosa sugestión sim-

Estructura y Análisis del Cuento

bólica. Sin duda, el realismo de *La Insolación* de Quiroga era más directo. En *El Sur* hay más sugerencia poética.

Estrato de la palabra

El estilo borgiano debe ser estudiado —como todo estilo— en la solidaridad recíproca de los estratos componentes de la estructura literaria: objetividades representadas y significados (planos del contenido) y estrato de la palabra (plano de la expresión). En otros términos, es preciso analizar la asociación de significado y significante, vínculo donde reside la clave estilística de toda obra literaria.

Hay pues en la estilística borgiana una particular motivación entre forma del contenido y forma expresiva, una solidaridad vigorosa y a la vez sutil cuyo carácter procede del mismo Borges poeta, ensayista, narrador, tres expresiones de una unidad esencial. En sus cuentos los géneros se entrecruzan, mas no disgresivamente sino con tal unicidad que dan por resultado esas construcciones de la fantasía lícidamente controladas por la inteligencia y teñidas de soterraña emoción poética. Con *El Sur* pueden ejemplificarse constantes estructurales y estilísticas típicas de la ficción borgiana en sus temas y en sus relativas troquelaciones expresivas. Borges opera con realidades que transpone imaginariamente en suceso y en lengua fictiva hasta conseguir que se transformen en ficciones y éstas a su vez aparezcan como realidades. Esas ficciones son un modo de expresar sus intuiciones metafísicas y por ello se constituyen en imágenes simbólicas: en *El Sur*, de la condición humana, del destino, de la vida y de la muerte; de aquí la preferencia épica más que sentimental, el culto de la hombría y del coraje en la angustiosa aceptación de ese destino, tema que en Borges se vuelve ontológicamente universal en su trascendente humanidad, sean cuales fueren los nombres, los lugares, las circunstancias.

Como en *Funes el memorioso*, *Las ruinas circulares*, *El Aleph*, *El Zahir*, el escritor acude en *El Sur* a la irrealización como procedi-

miento para elaborar y expresar sus experiencias vitales y movido por la voluntad de darnos una imagen del mundo y de sí mismo. El componente fantástico acusa una dimensión que lo sobrepasa: la dimensión simbólica y trascendente, meollo de su valor poético. Y son las troquelaciones lingüísticas las que fraguan lo poemático, porque mediante ellas el hacedor literario da vida a una forma.

En primer lugar, se impone en *El Sur* la tendencia estilística a la nominación con el empleo preferente del sustantivo y del verbo en los procedimientos enumerativo-acumulativos, con intención retardataria e intensificadora. El texto nos ofrece muestras de evidente relevancia sustantiva:

Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del Martín Fierro, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso.

Los subrayados indican en el texto los sucesivos sustantivos que cumplen una función de sujeto del único verbo principal, *fomentaron*. En otro párrafo los sustantivos funcionan como objeto directo múltiple de un solo verbo principal:

Desde el coche buscaba entre la nueva edificación, la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio.

He subrayado los sustantivos con sus modificadores, cuando los hay. Otras veces, la estructura de la prosa a base de verbos y sustantivos se da en enumeraciones denotadoras de un universo caótico e inabarcable que se intenta ordenar. Nótese en el siguiente pasaje la reiteración anafórica, intensificadora, del verbo *vio*:

Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol...

Estructura y Análisis del Cuento

Tanto el verbo único repetido, como los sustantivos en función de objeto directo connotan poéticamente la visión de la vastedad espacio-temporal donde es vivenciada la condición humana. En otras ocasiones se suceden enumerativamente diversos verbos cuya acción recae sobre el protagonista del cuento perdido en una suerte de infierno, víctima de la hostilidad del mundo.

...en cuanto llegó, lo desvistieron, le raparon la cabeza, lo sujetaron con metales a una camilla, lo iluminaron hasta la ceguera y el vértigo, lo auscultaron y un hombre enmascarado le clavó una aguja en el brazo.

El infinitivo verbal en función de sustantivo se constituye en palabra clave en el desenlace del cuento:

Sintió, al atravesar el umbral, que morir...

La importancia del sustantivo y del verbo es sobre todo semántica; su acumulación en la prosa narrativa es congruente, además, con la intención simbólica, por la que las objetividades representadas aparecen como metáfora de la realidad y como su interpretación metafísica. En cambio, el epíteto (designo por tal, según la moderna filología, al adjetivo) acusa mayor importancia estética, matiza emotivamente la realidad, de la que sustantivos y verbos dan una connotación más intelectual; aunque desde luego, la función expresiva del epíteto no excluye el contenido semántico, antes bien colabora a crear la atmósfera simbólica del cuento. Así, ya cuando se emplea como epíteto propiamente dicho, ya cuando su función es predicativa:

*divinidad desdeñosa
mágico animal
viejo gaucho extático
campo desafortado
milagros superfluos
algo imprevisible
cara accidental*

*larga casa rosada que alguna vez fue carmesí
casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas
largas nubes luminosas
el sol blanco intolerable de las doce del día era el sol amarillo que precede
al anochecer y no tardaría en ser rojo
todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, se-
creto
la soledad era perfecta y tal vez era hostil*

El paso del tiempo sucesivo y la descripción de una realidad no exenta de ilusión, a veces es connotada mediante participios en perífrasis con el verbo o por el adverbio:

*También el coche era distinto; no era el que fue en Constitución, al dejar
el andén: la llanura y las horas lo habían atravesado y transfigurado.*

*El almacén, alguna vez, había sido punzó, pero los años habían mitigado
para su bien ese color violento.*

Increíblemente, el día prometido llegó.

*Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando
pasar los trenes.*

Advertimos —como en *El muerto*— una aguda conciencia del fluir temporal estilísticamente resuelta con la reiteración simétrica del caso, funcionalmente simbólica:

*Dahmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabulado de Las Mil
y Una Noches de Weil; ávido de examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el
ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente,
un murciélago, un pájaro?*

*Dahmann aceptó la caminata como una pequeña aventura. Ya se había hun-
dido el sol, pero un esplendor final exaltaba la viva y silenciosa llanura, antes
de que la borrara la noche.*

Ambos atardeceres y ambos comienzos de la oscuridad nocturna se dan respectivamente en la primera parte del cuento, al ascender la escalera y tropezar, y en la segunda, al descender del tren y encontrarse luego con el almacén en pleno campo. Son dos preludios —re-

Estructura y Análisis del Cuento

pusculares—, dos introitos de incidentes importantes. La primera vez el simbolismo del ocaso alude a la premonición de la muerte; la segunda vez ya a la muerte misma señalada al protagonista.

En textos citados más arriba, el fluir temporal —motivo frecuente en toda la obra borgiana— es simbolizado mediante los cambios cromáticos de las cosas sin recuperación de su estado primitivo. Así:

*larga casa rosada que alguna vez fue carmesí
el blanco sol intolerable de las doce del día era el sol amarillo que preceñe
al anochecer y no tardaría en ser rojo
El almacén, alguna vez, había sido punzó, pero los años habían mitigado
para su bien ese color violento.*

Como en otros cuentos de Borges, es preciso relevar también en *El Sur* la eficacia expresiva del léxico referido a la vastedad del tiempo y del espacio en simbólica relación con el léxico de la irrealidad⁸. Una irrealidad que rompe los límites entre subjetividad y objetividad y parece ser lo verdadero:

...le maravillaba que no supieran que estaba en el infierno. Ocho días pasaron, como ocho siglos.

Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres.

...había un enorme gato que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdenosa... aquel contacto era ilusorio...

...y todas esas cosas eran casuales, como sueños de la llanura.

También el coche era distinto; no era el que fue en Constitución, al dejar el andén; la llanura y las horas lo habían atravesado y transfigurado.

No turbaban la tierra elemental ni otros signos humanos. Todo era vasto... En el campo desafortado, a veces no había otra cosa que un toro.

⁸ Recuérdese la importante contribución crítica acerca de la cosmovisión y el estilo borgiano aportada por ANA MARÍA BARRENECHEA en su estudio *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, El Colegio de México, 1957, obra a la que debemos un avance señero en la interpretación estilística de los textos del escritor.

La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. De esa conjetura fantástica lo distrajo el inspector...

...estaba como fuera del tiempo, en una eternidad.

...decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de Las Mil y Una Noches como para tapar la realidad.

Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo) le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo.

Todos estos textos, en cuya copia he abundado para mayor demostración, se enajenan en suceso, mundo, personajes y destino, siendo portadores —en el estrato lingüístico— de significaciones más hondas y confieren a la ficción ese *plus* poético de misterio, esa aura metafísica que impregna su atmósfera íntima. Realidad e irrealidad, immanencia y trascendencia se entrecruzan y entremezclan haciendo aparecer al objeto representado como símbolo de una órbita más vasta, profunda y trascendental que el mero suceso narrado. Así, por ejemplo, cuando entra a regir el gaucho inmóvil como una presencia ultraterrestre y al mismo tiempo tan vitalmente telúrica, como una suerte de personificación de la presciencia divina y al par en la concretez de una apariencia típicamente pampeana:

...Era oscuro, chico y resco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro...

El Sur luce en el cuento con animación mítica y el viejo gaucho lo encarna decidiendo, como una divinidad de la pampa, el destino prefijado del agonista. En este aspecto el relato se asemeja a *El muerto* (incluido en *El Aleph*). Benjamín Otálora y Azevedo Bundeira serían los correlatos, en cierto modo, de Dahlmann y el viejo gaucho extático respectivamente.

He indicado varias veces la índole poética del cuento a nivel simbólico. Mas es preciso volver sobre cuanto apuntara más arriba, sobre

Estructura y Análisis del Cuento

la presencia no sólo del poeta sino también la del ensayista en los cuentos borgianos. En este sentido, la prosa propia del ensayo matiza en ocasiones la prosa específica de la narración, como cuando el narrador interviene como hablante inmediato y personal en una situación comunicativa en que no crea ya directamente el mundo narrado sino que comenta o valora los hechos:

Ciego a las culpas el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones.

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos.

... porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante.

Nadie ignora que el Sur empicza del otro lado de Rivadavia.

Finalmente importa señalar la relevancia estilística de las formas verbales. Si bien es verdad que el pasado absoluto del cuento exige el pretérito, no todos los cuentos organizan gramaticalmente la materia narrada con este tiempo. *El muerto*, por ejemplo, Borges lo escribe en presente, actualizando vitalmente el suceso acaecido con valor de experiencia transmitida —en un *ahora*— por el narrador. Otros cuentos, algunos de Julio Cortázar por ejemplo, están escritos en estilo indirecto libre, o sea en monólogo interior de uno o varios personajes. *El Sur* prefiere el pretérito imperfecto y el estilo indirecto propiamente dicho. Pero este punto de vista del narrador reviste en este cuento un valor estilístico que consiste en un proyectarse más allá de la temporalidad cronológica significada por el morfema gramatical de presente. Su íntimo valor es subjetivo, aspectual, pues el imperfecto expresa poéticamente un presente intemporal, eterno, en ese pasado actualizado gracias al retrotraer trasmisor del hablante. Subrayo en los textos siguientes los verbos que registran, además de su lógica significación temporal, cronológica, el matiz aspectivo exigido por la evocación poética:

En los últimos días de febrero de 1939, algo le aconteció.

... algo en la oscuridad le rozó la frente.

*Dahlmann, de pronto, sintió un leve roce en la cara.
 ...invitó a Dahlmann a pelear.
 En ese punto, algo imprevisible ocurrió.
 ...le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies.*

Adviértase, de paso, el valor misterioso de lo desconocido, pero cierto, representado por el sujeto *algo*, recurrente a lo largo de la narración.

La reiteración anafórica, señalada más atrás, del verbo *vio*, en pretérito imperfecto, acusa también valor aspectual al integrar la visión simbólica del tiempo y del espacio en su infinita vastedad:

*Vio casas de ladrillo...; vio jinetes...; vio zanjas y lagunas y hacienda;
 vio largas nubes... etc.*

No pudo dejar de advertir, al pasar, la presencia de la polisíndeton con la conjunción copulativa: *zanjas y lagunas y hacienda*, estilísticamente congruente con la visión de lo inconmensurable.

Volviendo a las formas verbales, se detecta, además, que el imperfecto se combina con el pretérito indefinido —de suyo evocativo— prestando una atmósfera de irrealidad y fantasía al orbe narrado. Es un ayer sin tiempo, indeterminado, como suspenso en la lejanía temporal, pero fijado para siempre en el significado trascendente del suceso que se nos está narrando como real dentro de la convención estética del cuento:

*Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad.
 Ocioso, paladeaba el áspero sabor y dejaba errar la mirada por el local, ya un poco soñolienta. La lámpara de kerosén pendía de uno de los tirantes; los parroquianos de la otra mesa eran tres: dos parecían peones de chacra; otro, de rasgo achinados y torpes, bebía con el chambergo puesto.
 Junto al vaso ordinario de vidrio turbio, sobre una de las rayas del mantel, había una bolita de miga.*

Estructura y Análisis del Cuento

La combinación de pretéritos imperfecto e indefinido se mantiene hasta el momento decisivo del cuento para rematar sorpresivamente con dos formas verbales en presente, únicas en la totalidad del relato:

Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.

Los verbos *empuña* y *sale* no indican función temporal en su registro cronológico precisamente, sino aspectual, pues apuntan a la decisión interior, irreversible, de asumir Dahlmann su destino, su muerte propia. Conllevan una noción ontológica, metafísica más que histórica y confirman el valor, más que historiante, simbólico, del cuento.

El final sorprendente, adivinatorio del relato no cede —con acierto— a presentarnos la misma pelea y la muerte cierta de Dahlmann. Pero el adverbio *acaso*, más que de duda de paradójica afirmación dentro del contexto, y el futuro *no sabrá manejar*, son suficientes para dejarnos entrever el fin del protagonista.

Final

Con un par de cuentos de temática semejante pero dotado cada uno de una singularidad constructiva propia, he pretendido establecer aproximativamente la estructura del género y su método de análisis válido para toda pieza auténtica.

A modo de conclusión de este ensayo, deseo volver sobre la reflexión teórica con que iniciara estas páginas.

El cuento, como toda obra de arte literario, posee una base óptica y aparece en el mundo de las formas estéticas con características fenomenológicas que lo distinguen con nitidez.

Onticamente el cuento es una estructura estratificada en que reconocemos tres estratos fundamentales: las objetividades representadas, los significados, la palabra o expresión narrativa.

Las objetividades representadas son, fenoménicamente, el objeto narrado, el lenguaje enajenado en mundo o ficción dada por real por

el narrador. Pertenece a este estrato de la representación imaginaria el mismo narrador o subjetividad narradora objetivada en el suceso del cuento, sus incidentes, sus personajes; y asimismo el lector, destinatario del cuento, y al cual apela el narrador o hablante literario como a un contemplador y partícipe de lo narrado.⁴

El estrato de los significados tiene por sustancia necesaria y básica la dimensión significativa o semántica, que puede ser metafórica, simbólica y aun metafísica, del mundo narrado o representación imaginaria presentada como real por la lengua fictiva del narrador, habida cuenta de que a éste no lo identificamos necesariamente con el autor de la obra.

Finalmente, el estrato de la palabra es la órbita propiamente lingüística —la palabra del narrador, de los personajes— que fragua en el plano de la forma expresiva, del estilo, el mundo representado o plano de la forma del contenido.

En virtud de la interdependencia íntima existente entre los estratos, de su concomitancia y recíproca impregnación, el cuento se proyecta desde su fundamento óntico y se estructura y construye progresivamente hacia su presencia fenomenológica total de objeto literario, artístico.

Estas relaciones esenciales entre la estructura ontológica y la estructura fenomenológica, unitariamente dadas en la concretez estética del cuento, es lo que una crítica *ad intra* ha de analizar y valorar con sentido integral.

⁴ Cf. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI, *ob. cit.*, caps. IV de la primera y tercera partes, referentes a la estructuración de la narrativa, particularmente la novela.