
**ASPECTOS REALISTA-TRADICIONALES DEL
ARTE NARRATIVO DE BORGES**

ROBERT M. SCARI

University of California, Davis

Reprinted from *Hispania*, December, 1974, Volume 57, No. 4

ASPECTOS REALISTA-TRADICIONALES DEL ARTE NARRATIVO DE BORGES

ROBERT M. SCARI

University of California, Davis

DURANTE LOS ÚLTIMOS AÑOS, ha aumentado enormemente el número de estudios dedicados al análisis de diversas facetas del arte narrativo de Borges. En ellos se nota una pronunciada tendencia¹ a destacar múltiples aspectos de las llamadas ficciones laberínticas,² y una correspondiente propensión a subestimar los valores tradicionales que, como se tratará de comprobar en el presente ensayo, también se manifiestan claramente.³ Esta aproximación crítica se justifica en vista de la notable originalidad de Borges en el proceso evolutivo de la literatura fantástica.⁴ Aunque algunas de sus obras más conocidas y admirables, como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "El jardín de senderos que se bifurcan," revelan indiscutiblemente rasgos distintivos de dicha modalidad narrativa, en ellas es posible basar también la diferenciación general entre relatos laberínticos y realistas propuesta en el presente estudio.⁵ Si en cuanto a los primeros no cabe aquí agregar nada a la abultada bibliografía de estudios analíticos que de ellos se han ocupado,⁶ con relación a los segundos existe la posibilidad de seguir nuevos derroteros con miras a brindar una exposición de notorios detalles temáticos y estructurales a base de un determinado y reducido grupo de narraciones.⁷

Como paso preliminar, conviene explicar el criterio que se ha establecido al limitar este estudio a unos cuantos relatos representativos. Esta aproximación selectiva obedece al deseo de presentar al autor en calidad de realista cuya trayectoria sigue, en buena medida, la tradición de cuentistas como Maupassant, Chekhov y Henry James. Dicha pauta, empero, no pretende negar los nuevos aportes técnicos de Borges,

así como tampoco quiere ocultar que uno de sus méritos principales descansa en los elementos tradicionales incorporados en sus narraciones. Estas cualidades exigen ser realzadas como valores imperecederos en los relatos borgeanos porque constituyen verdaderas innovaciones, si se las compara con los rasgos cimeros de los más afamados maestros del realismo.

A pesar de los evidentes puntos de contacto entre las narraciones realistas y las denominadas laberínticas, las semejanzas no constituyen más que manifestaciones aisladas en aquéllas, y en ningún caso adquieren proporciones mayores que determinen en modo significativo el efecto total del cuento tradicional. Por otra parte, lo que se advierte con mayor claridad son las diferencias, que este ensayo procurará poner de relieve, porque son bastante obvias y justifican, aun en presencia de otros factores más corrientes en la técnica narrativa de Borges, la postulación de una vena realista-tradicional innegable.⁸ Finalmente, convendrá concluir el presente estudio con un juicio valorativo de los cuentos meridianamente vistos a la luz del resto de la ficción en prosa del célebre autor argentino.⁹

A consecuencia del enfoque crítico que se ha adoptado para este estudio, el análisis estilístico se limitará a los factores que contribuyen a la elaboración de rasgos realistas. Por ejemplo, será necesario explicar la función de ciertas expresiones metafóricas, pero no se analizará el léxico como tal de estos relatos. Por lo mismo, el manejo del tiempo,¹⁰ elemento básico para el estudio de los cuentos fantásticos de nuestro autor, figurará aquí solamente en su relación directa a la caracterización de ciertos personajes. En cambio, habrá que profundizar

el análisis en consideraciones estructurales, sobre todo en lo que se refiere a condensación de los medios expresivos y al contenido moral de los temas, señalando especialmente su función simbólica y psicológica.

La necesidad de abarcar mucho tiempo real en poco tiempo ficcional le impone al narrador, entre otros muchos, el problema de la continuidad. Los cuentos realistas de Borges revelan una variada serie de soluciones de este problema que es, como se sabe, más difícil en el cuento que en la novela, porque en aquél se toleran menos las transiciones abruptas. Aunque este complejo tema queda fuera del alcance de este ensayo, y por otra parte, ha sido analizado exhaustivamente, conviene señalar que en estos relatos el manejo de los sueños y de las transposiciones temporales son sólo dos, los más conspicuos y característicos quizás, de los recursos narrativos empleados por nuestro autor a este propósito. Los personajes sueñan (Dahlmann), recuerdan el pasado (John Vincent Moon), entrevén un pasado remoto a través de acontecimientos actuales ("El fin"), etcétera; pero lo que hay de detallismo en estos pasajes es siempre funcional, y se reduce al mínimo necesario para crear la ilusión de autenticidad psicológica y continuidad temporal en la vida del protagonista.

En el cuento realista, rígidamente convencional, en el sentido de que su realismo depende de una serie de convenciones elaboradas a través de la larga historia del género, se requiere, en el cuentista, un fino sentido intuitivo que le permita discriminar entre el detallismo inútil, que nada contribuye al tema del cuento, y una sutil y, en cierto sentido artificial, selección de datos, no necesariamente pintorescos, sino más bien aquéllos, exclusivamente, que nos permitan ahondar en la conducta y el espíritu del protagonista.

Con rápidas pinceladas exteriores, evitando cuidadosamente toda fluencia o dilación excesiva, señalando aspectos físicos, ademanes y gestos, incluso la apariencia

externa del sujeto, o bien la esencia de un ambiente determinado que pueda servir de fondo para la expresión resumida de un bosquejado retrato psicológico, el autor nos hace penetrar, a través de la narración, en el interior del personaje. Este proceso, cuando los apuntes son certeros, tiene la ventaja, para el cuentista, de la gran prontitud de su efecto, sin el cual se desvirtúa el propósito fundamental que es hacer de este individuo, sólo vislumbrado por el lector, un tipo representativo.

Hace tiempo que los cuentistas se hicieron cargo de este hallazgo, tan esencial al realismo literario, de que se universaliza el personaje particularizándolo, colocándolo en un escenario determinado, sin el cual resultaría algo menos que un hombre completo. Dahlmann quedaría manco sin sus rasgos porteños,¹¹ su heroísmo pseudo-gauchesco, sus escrupulosidades burguesas. Precisamente por los datos que nos refiere el autor en el primer párrafo del cuento (pp. 179-80), el personaje se individualiza y se universaliza al mismo tiempo. Es una manifestación, no infrecuente en estos relatos borgeanos, de una convención de antiguo abolengo realista, tanto en novelistas como en cuentistas, que se ha cultivado sin interrupción desde el siglo diecinueve.

Cualquiera de los cuentos realistas de Borges serviría como ejemplo de este característico tipo de economía de medios temáticos y expresivos, y, como habría de esperarse, de los archifamiliares elementos constitutivos del cuento tradicional: el tema principal (los secundarios pueden relacionarse sutilmente a él o faltar por completo), la anécdota o trama, y el protagonista cuya vida o experiencia es la materia prima de los elementos anteriores. Los cuentos de que me ocupo en el presente ensayo son, para decirlo de una vez, convencionales, y la convención empleada es fundamentalmente la realista. El autor se nos revela como un consumado maestro de la misma, refinando, sobre todo en el laconismo del lenguaje, puliendo y redu-

ciendo la
cuya efica
prolijidad
estructura
exposición

Desde
nos expl
"Emma"
cantidad
de la vida
pronto at
que pode
damos cu
encierra
ilusión de
ojos toda
un par de
ficantes, h
cuencia n
crónica de
pleta de u

Como to
siglo XIX
hacer que
triviales "p
una de las
prescindible
pocos esto
ello se rev
de su gran

Recuérd
ral, de ex
tendencia
del lengua
los cuento
no lo es, c
los más
"Tlön, Uq
y la brúju
mente de
distinción
podemos
temáticos,
contenido
afirmación
vas y lo
aparecen,
ocupan, e

ciendo la narración a un núcleo de material cuya eficacia es producto, no tanto de la prolijidad detallística o de la simetría estructural, como del poder sugestivo de la exposición.

Desde el punto de vista de lo que se nos explica directamente, por ejemplo, "Emma Zunz" no nos revela sino una cantidad limitadísima de datos y hechos de la vida del personaje principal: pero tan pronto atendemos a las sugerencias y a lo que podemos deducir indirectamente, nos damos cuenta de que la condensación encierra una vida entera, nos creamos la ilusión de que ha pasado ante nuestros ojos toda una existencia. En "El Sur," un par de episodios aparentemente insignificantes, hábilmente intercalados en la secuencia narrativa, convierten una escueta crónica de hechos en una imagen completa de un ser humano.

Como todo lector del cuento realista del siglo XIX reconoce, esta capacidad para hacer que unos cuantos datos o episodios triviales "parezcan" un cuadro enterizo, es una de las condiciones elementales e imprescindibles del género. Borges logra como pocos estos efectos y, a mi criterio, en ello se revela uno de los puntos cardinales de su grandeza.

Recuérdese que esta concisión estructural, de expresión lacónica y con marcada tendencia a explotar los valores sugestivos del lenguaje, es factor común a casi todos los cuentos realistas de Borges. En cambio, no lo es, dicho sea de paso, de algunos de los más celebrados, como por ejemplo, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "La muerte y la brújula," cuyas excelencias son obviamente de otra índole. Con esta esencial distinción formal claramente establecida, podemos pasar a examinar los elementos temáticos, fijándonos específicamente en su contenido moral, para confirmar la inicial afirmación de que las modalidades expresivas y los complejos recursos narrativos aparecen, en los cuatro relatos que nos ocupan, en función secundaria, y que la

primaria no difiere, en modo significativo, de lo que ha sido en más de un siglo de cuento realista.

Conviene tomar como punto de partida el elemento que constituye el resorte principal de este tipo de narración, del que depende, en cierto sentido, todo lo demás. Este elemento es la experiencia del protagonista, su vida, sus impresiones, sus sentimientos. El cuento, sea "Emma Zunz," "El Sur" o "El muerto," es en esencia la invitación del autor a que compartamos, con él en el caso de autobiografismo, o con el protagonista, ciertos acontecimientos significativos de su experiencia. En ambos casos notamos el sentido en que estos cuentos son más o menos directamente autobiográficos,¹² ya que el autor es el que determina y revela en qué consiste el referido aspecto significativo de los hechos narrados. Los múltiples recursos estilísticos, minuciosamente analizados por la crítica, aparecen en estos relatos en función de lo anterior y no vice versa. Dicho de otro modo, la variada técnica expresiva tiene como propósito facilitar la participación del lector en las experiencias del protagonista o protagonista-autor, verlas por vía de sus ojos y sentir las por la de su espíritu. Este factor es imprescindible, tal vez en forma privativa, a la unidad y trascendencia de la narración.

Cada uno de estos relatos tiene, pues, un tema principal. "Emma Zunz" es, de manera radical, una historia de la venganza y los móviles psicológicos que la promueven; "El Sur" es la exposición de un hecho fatal, de una circunstancia que nos es presentada como parte de la esencia de la existencia y que en modo alguno depende de la voluntad del individuo: en la vida hay o pueden surgir acontecimientos enteramente fortuitos que la afectan repentina y violentamente y que pueden alterar totalmente su dirección y resolución. El golpe en la frente de Dahlmann (nótese que pasa casi inadvertido y que el sujeto no se entera de él hasta que otro ve correr la sangre):

este golpe, como digo, es trivial, insignificante, pero no lo es más que la bolita de miga que le despide el compadrito en la fonda.

La doble muerte de que habla Phillips¹³ es desencadenada simétricamente por un par de golpes ínfimos pero al mismo tiempo infinitamente fuertes en sus efectos sobre la existencia del que los recibe. El segundo, que constituye el clímax y desenlace de la narración, es mucho más dramático porque, siquiera por un fugaz instante, se compromete la voluntad de Dahlmann, aunque en seguida vemos que ha de salir, irremediabilmente, a la llanura. El énfasis cae en lo inevitable de este destino, la férrea tenaza que lo arrastra a Dahlmann a atravesar el umbral. Lo que no importa gran cosa es lo que pueda suceder después; sabemos que el compadrito ha de matar a Dahlmann. El autor no lo dice, lo insinúa con esa leve pero típica ironía con que Borges envuelve los instantes más dramáticos de sus narraciones. Refiriéndose a "la daga desnuda" (p. 186) que le ha tirado "el viejo gaucho extático," (p. 186) la califica de "cuchillo que acaso no sabrá manejar" (p. 187).

Compárese esta rápida alusión irónica con que se nos refiere la próxima muerte de Dahlmann con el relativo esmero y detenimiento del autor en los aspectos simbólicos de la narración, sobre todo a partir del sueño o viaje al pasado del protagonista. La verdad es que la esencia del cuento no está, como no lo está nunca en las mejores narraciones realistas, en la anécdota, por ingeniosa o interesante que sea. El autor se detiene en otras cosas mucho más importantes, en consideraciones filosóficas relacionadas a la vida del protagonista, como el tema de la muerte anhelada, la liberación que representa una muerte "a cielo abierto" (p. 187) en contraste a la que habría podido experimentar en el sanatorio "cuando le clavaron la aguja" (p. 187).

Se puede, además, pensar en otros

niveles simbólicos relacionados a los detalles de la vida de Dahlmann. El hecho es que en "El Sur" se procede por vía de la sugestión más bien que por la declarativa. El resorte temático principal, como se ha dicho, consiste en una problemática moral elaborada a través de una serie de consideraciones éticas intercaladas en la historia. Tal procedimiento trae como consecuencia el que la anécdota y el suspenso queden relegados a una función secundaria, al nivel de elementos accesorios que en conjunto contribuyen a la riqueza y profundidad de la narración. El criollismo, la posible dimensión autobiográfica, las transposiciones del tiempo, la configuración sueño-alucinación, hábilmente dispuestos y entrelazados con la habitual pericia de nuestro autor, bastarían para darnos un cuento excelente, pero no pasan, a mi juicio, de ser factores contribuyentes al propósito fundamental de la narración que es esencialmente revelador, o sea, plantear y esclarecer cuestiones morales.

La estructura de "El muerto" (*El Aleph*, pp. 27-33) depende de una secuencia temática análoga a la de "El Sur." El protagonista es introducido; se trata de un mediocre compadrito porteño, "sin más virtud que la infatuación del coraje" (p. 27), a quien han de suceder acontecimientos trascendentales. Nos imaginamos una microtragedia, el personaje tiene una imperfección que le lleva inevitablemente a un fin catastrófico. El cuento ha de consistir en un resumen, como lo denomina textualmente el autor: "Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora, este resumen puede ser útil" (p. 27).

Esta curiosa referencia a la calidad de resumen se reitera más adelante cuando el autor introduce otras dos referencias directas a la narración, impartiendo la inequívoca calidad de libro diario, convirtiendo el cuento en la crónica del destino de Benjamín Otálora, en el nivel primario, pero del destino como concepto abstracto por

indirecci
y se ah
de la h
de la úl
advierte
como er
a diferen
está exp
dor: "es
de su im
del desti
lable, y
mann, e
hechos d
simbólico
no quier
entonces
una vida
das que
es nueva
está en
los homb
presiente
hombre
ansiamos
bajo los c
después,
Arriban
como en
llanura"

El cu
un movi
nando d
referenci
ñas y g
gonista y
la dime
Este im
en la ti
hechos, c
contiene
enteram
el princi
condena
el amor,
lo dabar
ya estab
hace fu

indirección: "Aquí la historia se complica y se ahonda" (p. 32), "la última escena de la historia corresponde a la agitación de la última noche de 1894" (p. 33). Se advierte con toda claridad, en este relato, como en "El Sur," un tema central que, a diferencia de la historia de Dahlmann, está explícitamente señalado por el narrador: "esa torre de vértigos es un símbolo de su irresistible destino" (p. 33). Se trata del destino, o bien de su índole incontralable, y el de Otálora como el de Dahlmann, es el de todos los hombres, los hechos de su existencia son, por lo tanto, simbólicos, punto sobre el que el autor no quiere dejar lugar a dudas: "Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de vastos amaneceres y de jornadas que tienen el olor de caballo. Esa vida es nueva para él, y a veces atroz, pero ya está en su sangre, porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos" ("El muerto," p. 29). "Días después, les llega la orden de ir al Norte. Arriban a una estancia perdida, que está como en cualquier lugar de la interminable llanura" ("El muerto," p. 31).

El cuentista le imparte a la narración un movimiento ondulatorio que va alterando de lo particular a lo universal. Las referencias autobiográficas, las notas porteñas y gauchescas individualizan al protagonista y, al mismo tiempo, complementan la dimensión universal de la narración. Este importante entrelazamiento culmina en la terminación de "El muerto." Los hechos, que constituyen el nivel anecdótico, contienen el elemento de la sorpresa; nos enteramos por primera vez de que "desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto. Suárez, casi con desdén, hace fuego" ("El muerto," p. 33). Evi-

dentemente, lo que más nos impresiona no es el inesperado trastorno que pone fin a la aventura del protagonista. Este es, por lo demás, inverosímil e improbable, sobre todo en el plano real; pero no lo es en modo alguno en el simbólico. Si referimos el contenido del pasaje que acabamos de citar a la vida, desaparece en seguida toda la improbabilidad.

La excelencia de estas narraciones, sobre todo "El Sur," "Emma Zunz," "La forma de la espada" y "El muerto," lo que a mi criterio les asegura una posición de privilegio en la historia del cuento hispanoamericano, es que el autor, cultivando un género rigurosamente convencional, de exigente formalismo, ha descubierto el modo de disponer un episodio en la existencia del protagonista y sus inmediatas consecuencias, que le confiere al mismo un sentido trascendental en la esfera moral, haciéndole cobrar el valor representativo de una vida entera. Se luce, quizás por encima de todos sus múltiples talentos de narrador, este enorme poder concentrativo, imprescindible para el cultivador de un género fosilizado e inflexible en sus convenciones, como es el cuento realista. El procedimiento mediante el cual el personaje adquiere su dimensión trascendental depende, claro está, del ingenio del autor, por un lado, y del género y sus exigencias por el otro. Para llevarla a cabo en forma convincente, como lo hace Borges en estas narraciones, es menester un proceso no enteramente distinto al del poeta que en unos cuantos versos concentra un amplio significado figurado.

Los mejores cuentos de Borges son de engañosa sencillez; se nos presenta un cuadro incompleto y fragmentario de una vida, el autor no tiene tiempo para entrar en más detalle. Por lo tanto, es esencial, como hemos visto, el uso de rápidas pinceladas; "El Sur," "Emma Zunz," "El muerto" y los demás cuentos realistas de nuestro autor se reducen a poco más que esto, una serie de datos, colmados de sugestividad.

Este procedimiento nos va revelando el lenguaje narrativo de Borges, su modo de vencer, por decirlo así, esta exigente convención del género. A través de una serie de narraciones se nos presentan sus temas predilectos, obsesivos algunos, fugaces otros, y los característicos modos de referirnos los pocos detalles que se permite. Con ellos el autor tiene que abarcar mucho terreno, tiene que darnos lo suficiente, el esqueleto, para que nos imaginemos los contornos del cuerpo entero. La caracterización del personaje central la suple el lector mediante los datos que el autor le da con cuentagotas.

Pongamos por caso a Dahlmann o a Otálora. El autor nos los da a conocer poniéndolos en determinadas situaciones que nos revelan su manera de ser. Si nos fijamos en el primer párrafo de "El Sur" nos enteramos de que Juan Dahlmann es patriota, se siente hondamente argentino, orgulloso de los antecedentes heroicos de su familia, medio fantaseador, romántico, pero nunca ostentoso, adicto a coleccionar reliquias, a la música, a la poesía y a la soledad. Es, además, algo voluntarioso, dispuesto a someterse a ciertas privaciones, indolente a veces, indeciso y soñador.

Esta descripción, o mejor dicho bosquejo de una personalidad, es como la tela de fondo para el resto del relato. Los acontecimientos que siguen, el golpe, la humillante estancia en el hospital (ya vamos conociendo mejor a nuestro protagonista y lo del hospital tenía que parecerle una humillación, en realidad no podía reaccionar de otro modo) y sobre todo lo que ocurre en la fonda, adquieren un significado especial cuando los referimos a lo que ya sabemos de Dahlmann. La verdad es que la escena final no tiene, en sí, nada de particular; otro le habría arrimado al compadrito de las bolitas de miga un par de trompadas bien colocadas y asunto acabado. Pero que esto le suceda a un hombre como Dahlmann nos afecta de un modo enteramente distinto, es un inconcebible horror.

El que requiera del realismo literario cierta estricta verosimilitud, hallará sin duda que el final de "El Sur" es bastante improbable. Dahlmann tenía a su disposición varias alternativas; pero estas cosas "reales" le interesan al cronista, tal vez al psicoanalista, pero no al cuentista. Lo más probable no importa; paradójicamente, lo real no le interesa al realista, porque con ello se pierde lo esencial, que es el sutil comentario oblicuo y figurado que se hace sobre algún aspecto moral de la naturaleza humana.

El lector de estas narraciones, llevado por la corriente de los pensamientos e impresiones del protagonista, se halla en presencia de una realidad ficcional, que no puede ni debe relacionar con otra alguna, con una sola pero importantísima excepción, a saber, la realidad moral; sobre ésta se nos incita a meditar, porque sólo en este nivel hay ambigüedad. Nada más cristalino y transparente en su claridad que el nivel de los hechos en "Emma Zunz" o en "El muerto." Ambas narraciones parten de un retruécano narrativo. Una mujer se venga de un agravio, mata a su enemigo con su propio revólver, luego inventa una historia: la víctima quiso abusar de ella. Emma Zunz ha dispuesto de tal manera las cosas que su historia "increíble" se impone a todo el mundo. "Un triste compadrito" quiere usurpar el lugar y la novia de un jefe de contrabandistas. Este último le da rienda suelta, el personaje se va inflando poco a poco, cree adueñarse de la mujer, del poder, hasta del caballo del jefe. De pronto "la historia se complica y se ahonda" (p. 32). Todo ha sido una burla grotesca, premeditada: él mismo es el engañado. Lo comprende antes de morir, cuando el verdugo, "casi con desdén, hace fuego" (p. 33). Como digo, nada más claro e inequívoco que todos estos detalles, admirables en su concisión y suspenso, en la sutil preparación de la sorpresa final; amplio material, aunque esto fuera todo, para un cuento interesante y divertido.

Pero con notado, e de interp por su an morales recto.

Penser donde aú hay toqu que Em además s modo qu dramática que prog duce, tex dato: "N trumento castigada"

El mis lo que E gada. Co el valor direccion castigo y cuento, s entre elle porque se justo. Ne desenlace en lo qu escena d que "fu como ést para el g

La rea borra o e dero y l sea en e de la ex en relac lector. I toria era so a to cierta" tancias en el di falsas la dos norr

Pero como todo admirador de Borges ha notado, esto no es todo; hay otros niveles de interpretación mucho más inquietantes por su ambigüedad, y por las implicaciones morales que nos sugieren por modo indirecto.

Pensemos nuevamente en "Emma Zunz," donde aún en el nivel del simple suspenso hay toques típicamente borgeanos: sabemos que Emma piensa matar a Loewenthal, además sabemos cómo piensa hacerlo, de modo que no es ésta la clave de la tensión dramática que se va produciendo a medida que progresa la narración. El autor introduce, textualmente entre paréntesis, este dato: "No por temor, sino por ser un instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada" (p. 64).

El misterio ahora consiste en averiguar lo que Emma va a hacer para no ser castigada. Con esto el narrador ha proyectado el valor simbólico del cuento en diversas direcciones. Ha introducido el tema del castigo y el de la justicia; al terminar el cuento, surge la cuestión de la relación entre ellos, ya que el crimen deja de serlo porque se nos plantea como eminentemente justo. Nos hace pensar no sólo en el posible desenlace que ya se aproxima, sino también en lo que ha ocurrido antes, durante la escena del marinero "sueco o finlandés" que "fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia" (p. 63).

La realidad ficcional de "Emma Zunz" borra o enturbia los límites entre lo verdadero y lo irreal, tanto en la narración, o sea en el contexto de los acontecimientos de la existencia de la protagonista, como en relación a los niveles conceptuales del lector. Lo increíble es lo cierto: "La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta" (p. 65). En cambio, las circunstancias "reales" de la historia son falsas en el discurrir moral del relato: "Sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios" (p. 66). Se ha com-

plicado, además, el tema de la venganza, porque el personaje principal ya no está seguro de precisamente qué es lo que viene a la fábrica a vengar, la muerte de su padre o la "minuciosa deshonra" que ella misma ha sufrido: "Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ella" (p. 64). Esto último es lo más vívido del momento, lo que más intensamente se agita en su espíritu, pero no bien aprieta el gatillo inicia la acusación que tenía preparada: "he vengado a mi padre y no me podrán castigar" (p. 65).

LOS PRINCIPIOS MORALES que forman el respaldo conceptual de éste y los otros cuentos realistas, no se presentan con dogmática rigidez, antes al contrario, nos hallamos en presencia de una desconcertante flexibilidad en su aplicación. Si bien es cierto que cada cuento deja una general impresión de que en el fondo toda situación o peripecia vital ha de referirse a un principio moral definidor, su resolución precisa queda en el dominio del lector. Para algunos, por ejemplo, la muerte de Dahlmann es una especie de triunfo, un fin heroico, casi poético; para otros, un destino mezquino, incoloro y sin sentido. La ambigüedad no oculta el elemento didáctico, sutilísimo y hábilmente velado, pero presente de todos modos. Por otra parte, la ley moral, interpretada de acuerdo a las sugerencias del cuento, tiene sus verdades independientes de otras esferas conceptuales.

Las inquisiciones éticas de nuestro autor se basan frecuentemente en la confrontación de algún principio moral con acontecimientos concretos de la vida del personaje. Este procedimiento, que nos permite agregar a los muchos méritos ya reconocidos en Borges, el de maestro del cuento realista, se manifiesta como el recurso temático decisivo en los relatos que aquí nos ocupan. Lo hallamos, quizás en su manifestación más eficaz, en el giro que

toma el autoanálisis de Emma Zunz al sentirse obsesionada por el ansia de venganza. Loewenthal es culpable no sólo de la muerte de Manuel Maier, "que en los antiguos días felices fué Emanuel Zunz" (p. 60), sino de la "minuciosa deshonra" de su hija, acontecimiento en que aquél no figuró sino indirectamente. En cambio, para Emma el ultraje que ha padecido es doblemente verdadero. Advertimos, en estos detalles, el gran acierto del relato: la eficacia con que el autor ha logrado plantearnos, en forma ficcional, una muestra enteramente convincente de la irrealidad de la realidad, de que esta relación se puede verificar al enfrentarse los hechos concretos y los principios abstractos de la ética.

NOTAS

¹Hay varias excepciones; la que más conviene destacar, por relacionarse directamente al asunto del presente ensayo es: Allen W. Phillips, "El Sur de Borges," *Revista hispánica moderna* 29, Núm. 2 (Abril 1963), pp. 140-47. Además, contribuyen a la aclaración de los problemas tratados aquí, secciones de los siguientes estudios: Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (Madrid: Gredos, 1968), pp. 101-18 y Martin S. Stabb, *Jorge Luis Borges* (New York: Twayne Publishers, Inc., 1970), pp. 90-136.

²Se emplea este término aquí simplemente por su valor sintético que sirve para caracterizar, de una vez, el numeroso grupo de narraciones que tales cualidades exhiben.

³Las obvias diferencias entre los cuentos realistas de Borges y los llamados laberínticos facultan para hablar de dos grupos. En el presente trabajo, empero, se alude a uno de ellos sólo cuando se presenta un evidente contraste, que contribuye a la exposición del otro. De especial utilidad ha resultado, en las frecuentes referencias a "El Sur," el interesante y sintético análisis de Phillips. El crítico señala las "virtudes expresivas" del relato, virtudes comunes a todas las ficciones de Borges. Por encima de todo esto, encuentra en "El Sur" una serie de elementos temáticos y simbólicos que llevan al lector más allá de la "especulación fría y cerebral" y lo trasladan a la esfera de "verdades esenciales de la existencia humana." Los recursos técnicos (sueños, superposición temporal, etc.) que Borges emplea con reconocida maestría, aparecen aquí en función de lo que Phillips llama "un breve instante de revelación" y no como mero ejercicio cerebral.

⁴Se alude aquí a las muchas narraciones que,

si bien para algunos críticos y lectores representan lo mejor y lo más original de Borges en este género, no constituyen el material central del presente estudio. A ellas dirige Phillips los siguientes calificativos, sin intención despectiva desde luego: "desafío intelectual," "jugar con el lector hasta derrotarlo por su gran saber," "residuo de afectación y de agresividad burlona."

En contraste con estas afirmaciones, el Borges que en este artículo nos interesa analizar es "más accesible e infinitamente más cordial" ("El Sur" de Borges," p. 147).

⁵Las afirmaciones que siguen no van con pretensión de hallazgo original; a nadie se le habrán escapado los patentes valores y recursos técnicos señalados. El propósito de este estudio es proponer la validez de una aproximación realista-tradicional a los relatos estudiados.

⁶Al respecto, consúltense las bibliografías de Ana María Barrenechea (*La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* [México: Fondo de Cultura 1957], pp. 145-73), Nodier Lucio y Lydia Revello ("Contribución a la bibliografía de Jorge Luis Borges," en *Bibliografía argentina de artes y letras*, Núm. 10-11 [1961], pp. 43-111), Jaime Alazraki (*La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* [Madrid: Editorial Gredos, 1968], pp. 229-39, cuya última sección, pp. 238-39, comprende obras generales que no se refieren específicamente a Borges), y Martin S. Stabb (*Jorge Luis Borges* [New York: Twayne Publishers, Inc. 1970], pp. 161-71).

⁷El grupo contiene cuatro narraciones, arbitrariamente elegidas porque ejemplifican más completamente el conjunto de afirmaciones críticas que propongo en este estudio, y no depende por lo demás, en modo alguno, del número preciso, ni de que haya o no otros relatos que posiblemente quepan cómodamente en él: "Emma Zunz" (*El Aleph*, pp. 59-66), "El muerto" (*El Aleph*, pp. 27-33), "El Sur" (*Ficciones*, pp. 179-87) y "El fin" (*Ficciones*, pp. 171-74). Las características que destaco también se advierten en "La forma de la espada," (*Ficciones*, pp. 131-35) y "La espera" (*El Aleph*, pp. 137-42). He utilizado las siguientes ediciones y a ellas corresponden, sin excepción, las citas textuales introducidas en este estudio: *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1957) y *El Aleph* (Buenos Aires: Emecé Editores, Novena edición, 1968).

⁸A fin de caracterizar con la debida precisión esta índole realista-tradicional que propongo como principio definidor de este grupo de narraciones, es esencial tener en cuenta, sin que sea necesario reiterarlo en relación a cada relato, que los elementos de que me ocupo aquí, equivalen en su conjunto, a una definición relativamente completa del cuento realista, tal como se ha cultivado desde hace casi un siglo, y se sigue cultivando en la actualidad, con ligeras modificaciones y variaciones de énfasis. Este modo de concebir el cuento es para muchos cuentistas y críticos, la forma más profunda y

universal de la narración de ficción.

Para un estudio de este tema, véase Sean O'Faolain, *Collins*, 1948.

⁹Admito, que el elemento personal es superior a cualquier otro dentro de la obra de El Borges realista, y como tal ha que se trata de una preferencia personal.

¹⁰Este impreso crítico. Me refiero al Capítulo VI del libro de Alazraki, la sección en la obra de 1) y el libro de la nota 4.

¹¹Consúltese el citado artículo "Lo esencial de la obra de..."

¹²O'Faolain las siguientes palabras: "the fable alive... truth is that his own life therefore etc. Nothing lives is also true images) I have a human..."

es repre-
orges en
l central
illips los
espectiva
igar con
saber,"
urlona."
el Borges
alzar es
cordial"

van con
lie se le
recursos
e estudio
ximación
ados.

grafías de
n de la
s Borges
145-73),
tribución
ges," en
s, Núm.
zaki (La
[Madrid:
ya última
generales
Borges),
es [New
70], pp.

es, arbitra-
más com-
es críticas
depende
l número
elatos que
en él:
66), "El
"El Sur"
Ficciones,
e destaco
a espada,"
El Aleph,
ediciones
las citas
Ficciones
7) y El
, Novena

precisión
propongo
grupo de
enta, sin
n a cada
e ocupo
definición
alista, tal
un siglo,
dad, con
e énfasis.
a muchos
ofunda y

universal del género, el medio de hacer de la narración corta el vehículo más sugestivo y fecundo en implicaciones éticas.

Para un excelente y detallado análisis de este tema, por un profundo conocedor del género, cultivador y teórico del mismo, véase Sean O'Faolain, *The Short Story* (London: Collins, 1948), sobre todo pp. 135-205.

⁹Admito, por adelantado, que mi preferencia personal es por estos relatos que considero superiores a cuantos ha escrito nuestro autor, aun dentro de la general excelencia de los demás. El Borges realista me parece tan o más genial que el laberíntico. Reconozco, al mismo tiempo, y como tal ha de tomarse lo que aquí se afirma, que se trata de eso y nada más, una simple preferencia personal.

¹⁰Este importante tema es analizado por varios críticos. Me parecen especialmente útiles el Capítulo VII ("El tiempo"), pp. 83-100, del libro de Alazraki (véase la nota 1 de este estudio), la sección titulada "Borges the Essayist" en la obra de Stabb (también citada en la nota 1) y el libro de Ana María Barrenechea (citado en la nota 4).

¹¹Consúltese, en relación a este tema, además del citado artículo de Phillips, el capítulo titulado "Lo esencial argentino" (IX, pp. 101-13) de la obra de Alazraki.

¹²O'Faolain (*The Short Story*, p. 160) hace las siguientes observaciones referentes a este elemento: "the created personalities will bring the fable alive and these personalities will seem projections of the creator's personality. The truth is that a writer imagines his subject into his own likeness. The subject of every story is therefore eternally virginal, eternally fructue. Nothing living has ever been written before. It is also true that every writer chooses (or imagines) like subjects all his life. Writers have a hundred wives and they are all after a

pattern. It is not the subject that a man writes; it is himself. I cannot say it too often."

¹³"'El Sur' de Borges," pp. 141-43. Phillips interpreta la segunda parte del cuento (el viaje de Dahlmann al Sur) como una alucinación, citando convincentes datos corroborativos del texto. Alazraki (*La prosa narrativa de Borges*, p. 105, nota 3) considera discutible la interpretación de Phillips, hallando en ella una tendencia injustificada a ver en "El Sur" un cuento de "fuerte índole realista." Según Alazraki, tal interpretación es demasiado unilateral porque no toma en cuenta el "marcado carácter simbólico" de la narrativa de Borges. Es decir, la postulación de una posible alucinación constituye, para Alazraki, un intento de encontrar en el relato de Borges "una lógica realista" que no posee. Parece haber aquí un doble enredo, de índole semántica. En primer término no hay nada, en el artículo de Phillips, que nos haga suponer que está pensando en una interpretación realista, antes al contrario, la alucinación, si existe en efecto, parecería significar un intento de descubrir el "otro sentido" de que habla Alazraki: "Queremos decir con todo esto que pretender encontrar una lógica realista—a través de la explicación de la alucinación—es inconducente en el caso de Borges, donde la narración, *por más realista que sea*, es portadora de otro sentido, de una intuición que la fabulación misma va acuñando y que no le es ajena." El subrayado es mío y su propósito es indicar que ambos críticos están pensando en lo mismo, una narración realista con una subyacente dimensión simbólica. Lo esencial sería no sobrestimar a ninguno de estos dos niveles narrativos que, en efecto, se complementan. Por último, negar el elemento alucinatorio, que es lo que pretende Alazraki, al refutar la afirmación de Phillips, equivaldría a inclinarse aun más hacia la interpretación realista del relato.