

Gramática y discurso en “la forma de la espada” de Jorge Luis Borges

Grammar and discourse in “la forma de la espada” by Jorge Luis Borges

HORACIO G. M. SIMUNOVIC D.*

*Universidad Católica del Maule

✉ hsimunovic@ucm.cl

RESUMEN

El siguiente estudio tiene por objetivo la descripción de algunas de las características gramaticales del cuento La forma de la espada de Jorge Luis Borges, así como de los recursos discursivos usados para lograr los efectos de lectura propiciados por el texto. En el cuento estudiado, la gramática es puesta al servicio de la producción de los significados textuales en términos de las fases narrativas y de los tipos o secuencias textuales variadas que componen el texto: narración, descripción, diálogo, metalepsis, etc. Cada fase posee una composición textual determinada y en su diseño y realización lingüística, las elecciones gramaticales presentadas en el cuento muestran el oficio del escritor, enfrentado a la labor de escoger dentro del potencial de estructura lingüística, las opciones que determinan su estilo. Por lo mismo, luego de una descripción sucinta de los supuestos teóricos y del método, se mostrará el análisis del cuento desde las dos perspectivas antes declaradas y su interrelación. El cuento analizado es la instanciación de un conjunto de opciones de significado y estilo, presentes en otras obras de Borges, dispuestos en la arquitectura específica del texto que convoca las siguientes reflexiones.

Palabras clave: Borges, gramática, semántica, metalepsis, infamia.

ABSTRACT

The following study has as an objective the description of some of the grammatical characteristics of the story La forma de la espada by Jorge Luis Borges, as well as the discursive resources used to get the reading effects fostered by the text. In the analyzed story, grammar

is at the service of the production of the textual meanings, in terms of the narrative phases and the types or varied textual sequences which form the text: narration, description, dialogue, metalepsis, among others. Each phase has a determined textual composition and in its design and linguistic realization, the grammatical choices introduced in the story reflect the mastery of the writer, confronted to the choosing among the possible linguistic structures, the options which determine his style. Therefore, after a brief description of theoretical assumptions and method, the analysis of the story will be shown from the two perspectives previously presented and its interrelation. The analyzed story is the instantiation of a group of options of meaning and style present in other Borges' pieces of work, arranged in the text specific architecture which provokes the following thoughts.

Key words: Borges, grammar, semantics, metalepsis, infamy.

INTRODUCCIÓN

La organización del sentido en un texto responde a la manera en que el hablante/escritor despliega un conjunto de recursos de levantamiento de significado realizado en estructuras gramaticales, en un cierto nivel, y discursivas, en otro nivel. Visto de esta forma, el cuento *La forma de la espada* es la instanciación del propósito discursivo literario de su autor y un objeto semiótico complejo, cuyo significado se organiza en diversos planos: fono-grafémico, léxico-gramatical, semántico-discursivo, registral, genérico-discursivo, intertextual (Halliday, 1982; Halliday y Matthiessen, 1994; Eggins, 1994; Martin, 2003) y a la vez condiciona, en parte, la experiencia de lectura como resignificación.

El estudio plantea la revisión de algunos aspectos gramaticales de la construcción de la prosa del cuento estudiado y la visibilización de la manera en que el nivel genérico-discursivo se entreteje desde el nivel microestructural de la gramática.

El título del cuento estudiado es un sintagma nominal que por metonimia proyecta una idea realizable, seguramente, a través de otros posibles sintagmas nominales. La *forma de la espada* es la *marca de la infamia*: la cicatriz que el *sujeto de la enunciación* del relato enmarcado ha escogido como cifra de la infamia cometida sobre el *sujeto del enunciado*. Esta historia está contenida en otra menos interesante para el lector.

El narrador de primer grado, Borges, cuenta la historia del Inglés de la Colorada; al menos, esa parte de la historia que se cruza con la suya propia y que le ha confiado, especularmente, el Inglés. El sintagma nominal que da título al cuento se constituye en anclaje cognitivo de lectura, en resumen del tema aún no develado, en programa estético y propósito genérico del discurso asumido, en arranque del tejido estilístico de la obra. Su estructura revela el mecanismo del fenómeno discursivo, desplegado desde las propiedades paradigmáticas del lenguaje, en un ejercicio de realización gramatical de elementos propios de niveles más abstractos de organización.

Asimismo, si se observa la manera en que *La forma de la espada* organiza su material narrativo, se puede comprobar en él la reutilización de muchos de los elementos del estilo narrativo borgesiano: el relato dentro del relato (estructura en abismo), la intervención de personajes y enunciaciones de un plano narrativo en otro (metalepsis), los personajes dobles, las estructuras circulares de la peripecia y las relaciones especulares de ciertos elementos de la diégesis, entre otros.

Antes de describir algunas de las características de estilo discursivo y gramatical en este cuento, se definen en el apartado siguiente algunos conceptos importantes para clarificar la perspectiva epistemológica del estudio.

ENTRE PARADIGMA Y SINTAGMA: EL ESTILO DE SITUACIÓN

El lenguaje es una propiedad sistémica de esos sistemas complejos que son los seres humanos. Su dimensión virtual expresa las propiedades sistémicas de su organización y el escalamiento de reglas descriptivas de las fases de realización estratal hasta llegar a la instancia textual. Los textos son instancias de la lengua en uso situado. Los textos orales de determinada manera, los escritos de otra. Entre los últimos se sitúan, convencionalmente, los textos literarios.

En otro lugar, se discute sobre la naturaleza específica de tal categorización cultural. La definición de unos textos como literarios en oposición o complementariedad de otros definidos de otra manera: no literarios, “funcionales”, etc.

No es ocasión de volver sobre una polémica tan antigua como persistente, solo se dirá, para efectos de asegurar unos supuestos a lo que sigue, que en este escrito se entiende la literatura como una práctica social compleja, caracterizada por una serie de discursos “literarios” y “no literarios” en circulación e interacción, que contribuyen a la conformación de una cierta cultura histórica y una tradición, definidas en repertorios de géneros discursivos, parámetros de definición estilística y redes semánticas, todos ellos más o menos inestables, y organizados jerárquica y conflictivamente. Es importante, aquí, recalcar el carácter inestable y dinámico de las formas de relación que se verifican al interior de este “espacio” cultural o sub-cultural, levantado a partir de estas prácticas.

En este contexto, entonces, los llamados “textos literarios” sólo tienen un protagonismo relativo. Ellos no se distinguen de otras formas de textualidad en base a sus cualidades lingüísticas intrínsecas, en términos de un posible léxico específico o de los valores de calidad que una sociedad lectora les atribuya, sino por la saliencia pragmática que demuestran al invertir las reglas de interpretación contextual. El contexto se complica en un pliegue, abierto en la eficacia expedita de la comunicación no literaria y se arroga un cambio en la actitud del intercambio. El autor ha buscado la mirada de su interlocutor para comprobar una complicidad especial, no ya la de la ideología -asunto postergado, quizá, hasta mucho después- sino la de la modalidad misma de la situación de intercambio. El lector debe “seguirle

la corriente” y suspender la pragmática transitiva característica de todo acto comunicativo no literario en el que el texto es una herramienta, más simple o más compleja, para hacer otra cosa, más allá de simplemente comunicarse sobre el texto mismo y su valor, en un acto de exhibicionismo simbólico ritualizado, normado por valores históricos cambiantes, en que el lector tiene un poder de opinión importante y decisivo para el destino del texto, su autor y futuras instancias de exhibición.

Por supuesto, el grado de literariedad de la situación –ya que es ella y no el texto mismo el literario- depende de factores externos al texto: los interlocutores, el momento histórico de la cultura literaria -sus convenciones y normatividad-, el azar. Ello hace que sea el registro o estilo de situación el que determine la comprensión de un texto como literario por parte del lector y acuerde las normas de intencionamiento que el autor da a su texto.

La gramática presente en un texto se plantea en diferentes niveles de organización, desde la sintaxis de los complejos de cláusulas hasta los mecanismos de *textualización* que tejen la gramática textual: *recurrencia*, *progresión temática* y *conexiones* (Álvarez, 2004). O sea, la gramática, entendida como realización del plano semántico-discursivo en estructuras lingüísticas, tiene también una influencia en las relaciones interfrásticas y transfrásticas que caracterizan el despliegue textual hasta el párrafo escrito y el texto. El tejido del sentido del texto –literario o no- se va acumulando secuencialmente hasta lograr su forma material definitiva y su potencial semántico.

Se distinguen en este estudio tres diferentes tipos de variedad lingüístico-discursiva: *registro*, *género* y *estilo*. No es este lugar de profundización en la extensa bibliografía dedicada al estudio de los diferentes tipos de género discursivo (Hasan, 1984; Swales, 1990; Bhatia, 1993; Christie y Martin, 2000; Eggins y Martin, 2003; Eggins, 2004; Martin y Rose, 2003, 2008), hablados y escritos; a los géneros literarios en particular (de Aristóteles a nuestros días) o, inclusive los multimodales (Kress y van Leeuwen, 1996; O’ Halloran, 2004; Kress, 2009); ni de los registros de habla o de escritura (Halliday y Hasan, 1980; Ghadessy, 1992) categoría más amplia y recurrente en los estudios discursivos.

Será importante despejar la noción de cuento como género discursivo y analizar la forma en que el cuento estudiado respeta a la vez que transforma la tradición genérica en que se inscribe. Sobre el concepto de estilo se pondrá interés en un par de aspectos que permitan perfilarlo en la interfaz de funcionamiento entre el contexto de situación, relacionado con los registros de habla y escritura, por un lado, y las preferencias estéticas personales, por otro. Estas últimas liberan al texto literario de la sujeción estricta a las constricciones de situación, tipificadas culturalmente.

EL GÉNERO CUENTO

Cortázar (1970), en un pequeño texto aparecido en el número celebratorio de los diez primeros años de la revista Casa Las Américas, dice del cuento: “ese género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos y en última instancia tan

secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario” (p.404). Lo cierto es que el cuento sigue siendo un género de difícil definición y descripción. Ha sido estudiado en cuanto a su historia, su estructura, su función social y sus relaciones de similitud o diferencia con otros géneros narrativos, principalmente, la novela. Sin embargo, más allá de su clasificación estricta dentro de un modelo de taxonomía genérica, el cuento es un objeto de intercambio común del lenguaje cotidiano y su importancia como género literario latinoamericano es indudable.

El cuento aparece como elemento componente de innumerables relatos antiguos: el Poema del Gilgamesh, las epopeyas homéricas, los latinos Petronio y Apuleyo, el Panchatranta indio (Anderson Imbert, 1996); sin embargo, es en la época moderna que el cuento se independiza como forma discursiva reconocida por diversos públicos lectores, adquiere categorización literaria, pedagógica y comercial e induce subclasificaciones de diverso tipo. Este período parece caracterizarse, en términos generales, por una conciencia distinta del papel jugado por el narrador en el control del efecto de lectura. Esto se da sin que necesariamente el escritor muestre una postura metaliteraria demasiado explícita o desarrollada; sin embargo, la “evolución” del género parece ir acompañada de una transformación del ethos metaliterario de la entidad narrativa. Existe algún acuerdo en otorgar a Edgar Allan Poe una importancia fundacional en relación con esta segunda manera o etapa de entender el cuento. El texto normalmente traído a colación es la doble reseña que el escritor realizó de la obra de Nathaniel Hawthorne *Twice-Told Tale*, en abril y mayo de 1842, para el periódico *Graham’s Magazine*. En ella desarrolla parte de su teoría del cuento (*short story theory*), desplegada de forma fragmentaria también en otras partes de su obra y su correspondencia (Smith, 1918).

Según Poe, la obra de Hawthorne recogida con ese nombre no se trataba de “cuentos”, sino de ensayos, los que, aunque bellos y llenos de estilo, no encajaban con la “unidad de efecto o impresión” postulada por Poe como la máxima aspiración del arte, sobre todo del arte del cuento. Los relatos no podían extenderse tanto que rompieran, irremediablemente, su *unidad de impresión*. Debían poder leerse “de una sola sentada”: “We need only here say, upon this topic, that, in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance. It is clear, moreover, that this unity cannot be thoroughly preserved in productions whose perusal cannot be completed at one sitting” (Poe, 1842).

En la primera parte del siglo XX, Propp declaraba que el trabajo científico sobre el cuento no era muy numeroso y tendía a presentar una mirada más filosófica que científica (1987, p.15). El cuento no ocupaba aún un sitio muy definido en la preocupación de la crítica antecedente del formalismo ruso y, de alguna manera, a este movimiento se le puede adjudicar su posicionamiento posterior. En cuanto al mundo de los lectores, el mismo Cortázar reconocía, en el texto citado más atrás, que todo el mundo leía en ese momento, en el París que habitaba, novelas de la más variada naturaleza, pero poco y nada interesaban los cuentos y el arte del cuentista: “Vivir como cuentista en un país donde esta forma expresiva es un producto casi exótico, obliga forzosamente a buscar en otras literaturas el alimento

que allí falta” (Cortázar, 1970, p.404).

Los estudios literarios han situado la clasificación de los géneros en el centro de sus preocupaciones y tanto la teoría como sus taxonomías se remontan, para variar, a Grecia. La división aristotélica tripartita estaba ya insinuada en Platón y desde entonces, defensores y detractores de la “razón genérica” han poblado las páginas de la teoría literaria con distinto grado de fervor y felicidad. Benedetto Croce (1967), uno de los más célebres impugnadores de la teoría de los géneros, llegó a plantear que los géneros no existen. El filósofo italiano se revelaba, de esta manera, por igual, a las preceptivas clásicas, neoclásicas y científicas. “Como cada obra de arte expresa un estado del alma, y el estado del alma es individual y siempre nuevo, la intuición supone intuiciones infinitas que no nos es posible encerrar en un casillero de géneros, a menos que esté compuesto de infinitas casillas de intuiciones y no de géneros” (Croce, 1967, p.53).

La “intuición” de Croce deja entrever la zona difusa que cubre el “estilo” en su participación particular de las coordenadas generales que le imponen los moldes genéricos y las tipificaciones registrales de situación. El estilo es producto de unas tomas de decisión, motivadas por estados pasajeros de configuración estética y moral, pero consecuentes en su autocomprensión y autodeterminación. El hablante/escritor no decide todo, porque la lengua es social, cultural e históricamente constreñida y el acto literario se rige por patrones preestablecidos de situación literaria y de un género o géneros determinados.

En la década de los 60s, el estructuralismo francés emprendió la tarea de sentar las bases de una narratología o estudio científico de los textos narrativos y en ese contexto los esfuerzos de Bremond, Greimas y Genette, entre otros, definieron un nuevo interés por la narrativa, en general, y por los cuentos, en particular. Hoy en día, los cuentos compiten en interés narratológico no sólo con las novelas, sino con una serie de formas afines, quizá más contemporáneas y populares como las sagas, los fanfictions, los comics, las novelas gráficas, los mangas, entre muchas otras, sin siquiera hacer intervenir en este listado las experiencias de narración colectiva e interactiva en internet y las narrativas audiovisuales, también muy diversificadas. El campo de las narraciones es, actualmente, muy heterogéneo, abigarrado y dinámico. Su estudio, a su vez, se ha diversificado y las narraciones no son sólo objeto de estudio de narratólogos, sino que con ellos las estudian también psicólogos, sociólogos, analistas del discurso, lingüistas textuales, pedagogos, etnógrafos, entre otros.

El cuento en Latinoamérica tiene un sitio de privilegio entre los géneros literarios, desde la época colonial hasta nuestros días. Las narraciones han construido buena parte del tejido cultural heterogéneo y complejo de América Latina. Sin embargo, es en el siglo XIX que los países dieron origen a narraciones más locales y típicas, ya que entre los siglos XVI al XVIII, los cuentos latinoamericanos eran todavía “expresión y reflejo” de la literatura española (Sánchez, 1950, p.101).

Palazuelos (2003) plantea que el cuento hispanoamericano tiene un lugar de eminencia en cuanto a número, persistencia histórica y a calidad. Asegura que el cuento iguala en calidad

a la novela latinoamericana y que su “contribución al desarrollo de la narrativa del continente ha sido enorme” (p.149). No se trata de una réplica de formas similares, que hoy traducimos como “cuentos” y que pertenecen a culturas como la anglosajona, alemana o francesa. El cuento latinoamericano tiene su especificidad.

(...) el cuento hispanoamericano ofrece rasgos originales. Por ejemplo, la valoración del cuento en Hispanoamérica es única, en estos momentos, en comparación con la de otras tradiciones (es decir, respecto de las formas narrativas breves que más se le asemejan en esas tradiciones). Por lo mismo, la producción sorprende no sólo por la cantidad de cuentos y de cuentistas, sino también por la frecuencia de publicaciones a través de numerosos medios de difusión (p.149).

El número de cuentistas destacados del siglo pasado nos ofrece una idea del lugar que el cuento posee en el conjunto del sistema literario latinoamericano y, a la vez, de las características culturales del público lector, protagonista privilegiado de toda una época de la cultura latinoamericana.

No obstante, el cuento siempre compartió lectores con otros géneros, narrativos o no. La obra de la que trata, finalmente, este escrito es claramente un cuento, pero lo es al modo creado por su autor para desafiar la tradición cuentística hasta entonces, cultivada no sólo en Latinoamérica, sino en el resto de las culturas en que el cuento, o algo parecido al cuento, ha contribuido a la imaginación narrativa de esa cultura.

LA FORMA DE LA ESPADA O LA FORMA DEL CUENTO

Borges escribió poemas y ensayos, además de cuentos; sin embargo, en su escritura, los límites entre estas tres prácticas permanecen difusos y sugieren las recámaras de un edificio escritural más amplio y complejo, además de longitudinal. En el sentido de que también escribió prólogos, comentarios, aforsimos y otras formas genéricas diversas, más o menos fragmentarias; en una constante actividad de cruce y citación múltiple entre esos fragmentos de diversas épocas, ordenados en conjuntos diferentes. Oviedo (2002) había reparado en la propiedad sistémica de la obra de Borges, en la que cualquier parte remite al centro del sistema (p.16).

El cuento *La forma de la espada* está estructurado en abismo. Una diégesis contiene otra con la que se funde, en la fase determinante del efecto cuentístico, el final, lugar estratégico privilegiado por el *potencial de estructura genérica* (Hasan, 1984) del cuento en general y aprovechado de forma estilísticamente rotunda en la producción del texto estudiado.

La historia de Borges y del Inglés de la Colorada se reúnen en la importancia que tiene para el relato del primero, la confidencia formante de la narración del segundo. El primer narrador cede paso al relato del segundo narrador, quien además adopta un modo especular

de contar su historia. Esconde la relación de su infamia a través del uso de la tercera persona, como si se tratara de una ignominia ajena. Este recurso genera el suspenso del lector, cuando la naturaleza enrevesada de la historia es desconocida, al mismo tiempo por el lector del cuento que por el auditor del relato evocado en el cuento (Borges): la historia de la infamia del Inglés. El lector se entera, al mismo tiempo que Borges (personaje y narrador de primer grado), de que el Inglés es el traidor y la que ha contado es la historia de su infamia. Esto tiene un efecto epistémico y moral para el lector, quien no sólo se sorprende por la revelación, sino que se impacta por el vuelco moral propiciado tras la ruptura de la solidaridad que ha venido construyendo con el personaje-narrador, el Inglés.

La historia enmarcada es la historia central y la más desarrollada, la historia enmarcante sólo existe para producir el efecto narrativo de indirección de la información, de alteridad del conflicto y para intensificar el sentimiento de sorpresa y desengaño del final del cuento, producto de la copresencia y empatía ignorante del lector y del narrador-personaje de primer grado (Borges).

El cuento presenta una estructura enunciativa compleja que determina una multiplicación de roles no desconocida en la narración literaria, pero desplegada, sorprendentemente, en unos límites mínimos de extensión (es un relato de cuatro páginas y media). La *metalepsis* del relato estudiado habilita esta proliferación enunciativa. Genette (1998) define este procedimiento como “cuando un autor (o su lector) se introduce en la acción ficticia de su relato o un personaje de esa ficción se inmiscuye en la existencia extradiegética del autor o el lector, dichas intrusiones causan, al menos, un problema en la distinción de los niveles” (p.60). El mismo Genette, acto seguido, nombra a Borges como un autor que frecuentemente usa este procedimiento narrativo. En el cuento, la *metalepsis* es un modo para lograr lo que probablemente sea el propósito discursivo más importante del género cuento: la *anagnórisis*.

Llamada también *agnición* o *reconocimiento*, la *anagnórisis* es un término literario de larga data. Tanto Aristóteles como sus comentaristas del siglo XVI consideraban la *anagnórisis* como un elemento central tanto de la fábula épica como de la dramática. Corominas (1984, I), en el *Diccionario crítico etimológico*, define el término *anagnórisis* como “Reconocimiento de una persona cuya calidad se ignoraba, en el poema dramático, tomado del griego *anagnórisis*, derivado del griego *ἀναγνώρισις*” (p.250).

El lector comparte con el narrador-personaje Borges el “reconocimiento” de la clave de la trama del relato. La naturaleza ética del conflicto que anima la relación de la historia de su cicatriz, hecha por el Inglés. La identidad “en revés” de los roles agónicos postulados por el sujeto de enunciación narrativa del relato de segundo grado, el Inglés, en relación con el protagonista supuesto de su relato, el traidor en espejo que termina siendo él mismo. Sin embargo, dentro de todo este develamiento en secuencia, como en efecto dominó, también juega un papel importante la justificación de la estrategia escogida por el narrador: la estrategia expiatoria de tomar la oportunidad de contar la historia hasta el final, invirtiendo los roles para asegurar la presencia y la atención de su auditor, Borges, narrador-personaje

del relato de primer grado.

Los mecanismos más habituales de la narrativa borgesiana confluyen en el propósito de producir la anagnórisis final por un acto de empatía epistémica y moral entre lector y Borges personaje. Sin embargo, la tensión adjudicada a esta fase de revelación sería imposible sin el tejido de anticipaciones y de indicios con que el relato va tejiendo una ruta de lectura que se intuye aunque no se prevé del todo.

La historia de la experiencia pregnante de las condiciones en que el narrador Borges -relato de primer grado- conoció al personaje protagónico de su relato, el Inglés, deviene la historia de cómo el Inglés consiguió la marca que le cruza la cara en una experiencia remota de traición, en la que persistentemente se sitúa como protagonista y víctima de una traición, hasta el momento final del relato, en que se devela como protagonista y traidor.

Este gesto de clausura relega la figura del narrador-personaje Borges a un segundo plano casi anecdótico o decorativo y oscurece la figura heroica del revolucionario irlandés traicionado por el Inglés, tras la delación que derivó en su asesinato. El proceso de desviación incluso determina la pérdida del nombre para el personaje, su inmersión en el anonimato y su degradación en la escala jerárquica de la estructura de los personajes. El lector ha salido de su ignorancia de forma traumática y las secuelas morales de esa experiencia se deben a la identificación con el héroe traicionado, construida durante el relato a través del mecanismo ritual de haber sido investido del rol de confidente de una afrenta personal, de consecuencias físicas permanentes, en el contexto de acciones heroicas intensas.

No se quiere decir aquí que Borges escritor haya postulado una lectura ético-didáctica de su relato para moralizar a un lector en un sentido determinado, sino que ha jugado con los que ha asumido como sus impulsos éticos espontáneos, para lograr el efecto estético perseguido por el cuento.

RECURSOS GRAMATICALES DE LA INFAMIA

En este apartado se esfuerzan unos recursos estructurales que realizan, en el plano léxico-gramatical, los efectos de sentido que el texto logra en sus niveles más complejos de organización.

La narrativa borgesiana es reiterativa de unos medios de organización narrativa, descritos someramente en el apartado anterior en relación al cuento estudiado, pero también lo es en cuanto a los procedimientos gramaticales en que se realiza el estilo a nivel microestructural.

Se ha hecho alusión a aspectos semánticos importantes en la construcción de sentido, demostrados en el cuento. Los aspectos enunciativos y, por lo tanto, pragmáticos descritos; la forma en que se organiza la jerarquía de historias desde esta configuración enunciativa, con la consiguiente complicación de la diégesis; son algunos rasgos que muestran el sentido del cuento configurado desde el plano texto-discursivo global del cuento. Pero también se puede observar cómo el nivel sintagmático refuerza esos significados o los realiza simultáneamente, a través de sus propias propiedades sistémicas.

Dentro de los múltiples rasgos gramaticales que podrían estudiarse en el cuento y que tienen un efecto en la construcción del significado global del texto, se ilustran dos asuntos gramaticales, en un nivel preliminar de descripción: la presencia masiva de *sintagmas nominales* en la arquitectura estructural del texto y el sistema de *verbos dictivos*, contribuyentes a los deslindes enunciativos y de nivel narrativo en el cuento. Ellos, por sí solos, darían ocasión también de mayor profundización interpretativa y extensión de sus conexiones semióticas, pero hay aquí una revelación parcial de ese caudal, postergada una exhaustividad mayor para una instancia textual distinta.

Los sintagmas nominales

Los sintagmas nominales realizan gramaticalmente entidades cuya naturaleza dependerá de los procesos en las que se vean involucradas. Por lo tanto, esas entidades serán más o menos abstractas o concretas, coincidentemente con los procesos que protagonicen.

El título en forma de sintagma nominal ya fue mencionado al principio. La red semántica del cuento comienza su urdimbre en un título de significado material, icónico, un dibujo de forma reconocible para el lector, asociado a otro sintagma material que le resta una parte del glamour y la elegancia que tenía el título: una cicatriz rencorosa. Es un sintagma también muy sugestivo, asociado al anterior en relación de causa-efecto, aunque quizá también en términos de una forma común, por iconicidad. La espada es la cicatriz. La nobleza es la ruindad. Los valores heroicos y, por lo mismo, positivos, son connotados por la espada y esconden un vínculo íntimo en el paradigma cultural compartido por el autor evocado y los lectores. Es esa base asociativa la que permite otorgar importancia estética y función estilística a unas construcciones que sirven para levantar “las cosas” y los seres del relato. No es “la espada”, sino la “forma de la espada”. El título postula, de forma alegórica, el carácter sígnico de la espada, que es forma y contenido y que es el doble de su efecto, la cicatriz.

La cicatriz es “rencorosa”. En la calificación hay una traslación del significado que proyecta sobre el resultado la pasión de las causas. La síntesis de argumentos posibilitada por este sintagma nominal es asombrosa: traición-**rencor**-venganza-espada-cara-**cicatriz**. El rencor hizo a un hombre marcar la cara del otro en castigo a su traición. La espada es vengadora y la cicatriz es la forma de la venganza para el héroe anónimo que desaparece en el relato. La cicatriz es la marca de Caín, el recordatorio perpetuo de la infamia.

Esta unidad de sentido se construye en el breve pasaje de la entrada del cuento y se sustenta en las construcciones nominales que cumplen el objetivo de instalar al personaje central del relato desde la cifra física de su condición moral. Por metonimia, el relato va de la cicatriz al hombre que la posee y desde él a la tragedia de su condenación. La descripción plena de un rasgo físico da paso a una descripción narrativa en que las oraciones se suceden

sin construir los hitos de una historia teleológicamente orientada, sino que producen, por acumulación, la *iconización* del personaje reclamada por el narrador, en la selección de elementos que ha decidido participar al lector, según sus objetivos discursivos.

Los sintagmas nominales cumplen una función de suma importancia en la programación del estilo narrativo literario del cuento. Algunos ejemplos ilustrativos son: “un imprevisible **argumento**”, “la **historia** secreta de la cicatriz”, “la enérgica **flacura**”, “una **crecida** del arroyo Caraguatá”, “la menos **perspicaz** de las pasiones”, “las **cuchillas** del Sur”, “el desmantelado **comedor**”, “ninguna **circunstancia** de infamia”, “**hombres** llenos de sueño”, “una amarga y cariñosa **mitología**”, “la incómoda **impresión** de ser invertebrado”, “su inapelable **tono** apodíctico”, “el ciego **paredón** de una fábrica o de un cuartel”, “la **noche** agujereada de incendios”, “algún **libro** de estrategia”, “Altos **jinetes** silenciosos”, “negros **corredores** de pesadilla”, “hondas **escaleras** de vértigo”.

Existen otros más, pero algunos de los ejemplos enumerados muestran cierto tipo de estructura recurrente:

- [DETERMINANTE+NÚCLEO+ADYACENTE],
- [DETERMINANTE+ADYACENTE+NÚCLEO],
- [ADYACENTE+NÚCLEO+ADYACENTE],
- [NÚCLEO+ADYACENTE+ADYACENTE]¹

Los núcleos nominales, marcados en negrita más arriba, son el elemento central de las construcciones presentadas, pero no lo son de manera siempre idéntica. Uno de estos sintagmas nominales tiene una estructura especial: “la menos perspicaz de las pasiones”. Se ha definido, más arriba, el adjetivo “perspicaz” como núcleo nominal de la estructura, más que nada para seguir un patrón regular de interpretación estructural, presente en los demás sintagmas; sin embargo, sus propiedades sintácticas rompen la regularidad descriptiva del sintagma nominal complejo, ya que lo habitual es que el núcleo sintáctico sea probablemente determinado por un elemento antepuesto y modificado por uno o más adyacentes, antepuestos o pospuestos y, generalmente, ese núcleo sintáctico coincide con el elemento semántico central de la estructura. En este caso, el elemento central, desde el punto de vista semántico, está situado en un nivel subordinado, dentro de un complemento nominal con función de adyacente complejo. Se trata del sustantivo “pasiones”. La misma idea se pudo estructurar de manera más congruente de la siguiente forma: “la **pasión** menos

¹ Para los lectores no del todo familiarizados con la terminología, los elementos nombrados en las opciones combinatorias corresponden a los tipos de elemento gramatical característicos del sintagma nominal: el núcleo nominal y los márgenes (adyacentes y determinantes). Estos últimos pueden determinar al núcleo de manera que lo presentan, muestran o cuantifican y siempre van antepuestos (artículos, mostrativos, posesivos, numerales, etc.). Los adyacentes, en cambio, son estructuras de diverso nivel de complejidad y cumplen la función de modificar semánticamente al núcleo nominal (adjetivos calificativos, sintagmas adjetivales, complementos nominales, etc.).

perspicaz” y estaríamos diciendo algo muy similar, pero sintácticamente más transparente.

Por otra parte, algunos de estos sintagmas responden a un patrón de interpretación más literal que otros y los más atractivos desde el punto de vista lector suelen ser aquellos cuyos elementos integrantes combinan campos semánticos distantes. Este recurso combinatorio y su correlato semántico produce un efecto de conexión cognitiva compleja de elementos que el sentido común tiene agrupados en campos de empaquetamiento cognitivo diferentes, cuando no irreconciliables (pasión perspicaz/ enérgica flacura/ amarga y cariñosa mitología/ hondas escaleras de vértigo).

Los verbos del decir

El sistema verbal del cuento estudiado es propio de las narraciones debido a sus características temporales y la manera en que interactúan, lógicamente, esas características. Sin embargo, un buen número de ellos muestra propiedades semánticas especiales y otros se vuelven interesantes por su relación con la gestación de las instancias enunciativas que permiten definir los niveles narrativos como parte del programa discursivo y estético del texto.

Los verbos de la primera parte del cuento, la fase en que a través de la presentación de la cicatriz como metonimia temática del relato llegamos a la introducción y contextualización del personaje principal, está construida en base a verbos indicativos que oscilan, mayoritariamente, entre formas pretéritas perfectas e imperfectas simples: *cruzaba, ajaba, decían, quería, recurrió, confió, venía, faltó, era, estaban, trabajó, encerraba, emergía*, etc. La evocación de la historia del Inglés por parte del narrador-personaje, lo lleva a usar las formas más típicas del relato de hechos pasados, con la intercalación esporádica de tiempos diferentes (pretérito perfecto compuesto: *he oído*; presente de indicativo: *importa, dicen, recuerdo, es*; pretérito imperfecto de subjuntivo: *dijera*; pretérito pluscuamperfecto: *había servido*). El efecto de estos contrastes e interacciones en la primera fase del cuento es el de representar el pasado según su grado de generalidad o especificidad: evento reiterado/ durativo (imperfecto) o evento puntual (perfecto), este último comprometido en el desarrollo de acciones contingentes o críticas para la secuencia general de acciones y eventos que constituye la historia del cuento.

Los verbos en presente sitúan los hechos pasados en contingencia con el presente narrativo: “*Su nombre verdadero no importa*” (Borges, 1970, p.491). El tiempo presente define la importancia actual del nombre del personaje central, quien habita el pasado por derecho funcional. Es la historia de un hombre o de su traición, en el pasado del narrador, pero su presencia en la memoria ficticia del narrador tiene un efecto perdurable hasta el presente de la narración, al punto de motivarla. Es el fundamento volitivo implícito del relato.

El verbo “dicen” se repite varias veces, así como otros verbos dictivos similares. El papel que juegan en la introducción de las fuentes informativas del narrador es importante.

Borges narrador-personaje sitúa en las habladurías populares, en el espacio de la leyenda, una parte de los datos que maneja sobre el personaje del Inglés: “**Dicen** que **era** severo hasta la crueldad” (P.,491). El primer verbo encabeza el complejo clausal y, típicamente, como verbo de proceso verbal, proyecta una cláusula subordinada sustantiva que realiza gramaticalmente el contenido de lo dicho: *que era severo hasta la crueldad*. Casos similares se dan muchas veces durante el relato, cada vez que se citan o parafrasean los dichos de algún personaje. El verbo está, en este y otros casos, en presente, nuevamente, para atraer actualidad ética a la información entregada por esas voces anónimas. Lo que dijeron aún lo dicen. El narrador mezcla la información surgida de sus propias experiencias empíricas ficticias con la obtenida de la notoriedad del personaje como entidad iconizada en la cultura histórica de la comunidad ficticia en la que se inserta. El narrador cuenta primero con la reputación del personaje y luego con su propia experiencia. La primera condiciona la segunda y condiciona la experiencia cognitiva del lector, quien dará orden a esos datos, en una reconstrucción del personaje, funcional a la lectura.

Una de las estructuras tempranas en el cuento y que tiene una enorme influencia en el patrón de lectura, tanto de la historia como de sus claves interpretativas, es “He oído que el Inglés recurrió a un imprevisible argumento: le confió la historia secreta de la cicatriz” (Borges, 1974, p.491). La estructura verbal “he oído” es el inverso lógico de dicen y funciona de manera similar como “recolector” de información. El narrador plantea el dato legendario desde una perspectiva subjetiva, como receptor. Ello define el contenido específico de manera diferente, menos distante, comparado con lo que “dicen” y, por lo mismo, más importante para la historia emotiva del narrador del cuento. Ese dato justifica. Es el fundamento psicológico del cuento. El narrador cuenta la historia de una infamia, que antes fue la historia de una curiosidad y que, finalmente, es la historia de un cambio íntimo y personal, de una catástrofe existencial y emocional: la *anagnórisis* de esta historia, el punto de no retorno, la pérdida de la inocencia del lector.

También es interesante el papel jugado por verbos subjetivos como “recuerdo”, que intervienen en el diseño de la relación entre el personaje central y el narrador-personaje, en su proceso progresivo de conocimiento mutuo o reconocimiento, coevolutivo con el conocimiento del lector sobre las entidades del protagonista y del narrador. “*Recuerdo los ojos glaciares, la enérgica flacura, el bigote gris*” (p.491).

Por último, en el afán de cerrar de forma, ciertamente, anticipada un análisis que sin duda podría extenderse largamente, es interesante hacer mención del carácter dialógico de la última fase del cuento, en que las dos entidades que fueron alguna vez narradores del relato intercambian, por fin, datos concluyentes que definen el nudo central, sostenidamente postergado y oscurecido de la trama, en la “escena” de revelación y *anagnórisis* climática final.

Los verbos son los verbos dictivos característicos de un diálogo evocado (estilo directo), en alternancia con verbos narrativos enmarcantes, del narrador de primer grado (Borges

personaje): *interrogué, aguardé, atravesó, balbuceó*. Pero lo más vistoso y estéticamente sugestivo de este final, en relación con la enunciación y con los verbos, es que el narrador abandona su discurso, calla y deja al lector ante el último y desgarrador parlamento del personaje central, confesando abiertamente su traición. El párrafo y el cuento se cierran con la secuencia de tres estructuras rotundas: “Yo he denunciado al hombre que me amparó, yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme” (Borges, 1970, p.495).

Las tres cláusulas tienen como verbo central un verbo presente o cuya semántica afecta el presente enunciativo: “*he denunciado*” es una forma en pretérito perfecto compuesto, caracterizado normalmente por los gramáticos como un tiempo que plantea la acción verbal como realizada en el pasado, pero cuyos efectos se proyectan sobre el presente. García Negroni (1999) plantea que el Pretérito Perfecto Compuesto (PPC) define su especificidad semántica por un efecto de *pertinencia subjetiva*.

Ni aspectual ni tampoco exclusivamente temporal, la diferencia entre PPC y PPS² debe buscarse, a mi entender, en el terreno de la subjetividad. En este sentido, el rasgo que se deberá tener en cuenta será el de la [± vigencia de la pertinencia que para el locutor tiene la acción pasada denotada por el verbo, en el presente de su enunciación] (p.49).

El personaje alude implícitamente al grado de actualidad moral de la acción realizada, en el momento que escoge esa forma temporal. Reconoce la supervivencia de la condena.

Al decir “*yo soy Vincent Moon*”, el personaje explicita la revelación para su auditor y encarna, ritualmente, el nombre de la infamia. Llena una entidad, hasta ese momento, vacía: el nombre del traidor ahora se ha materializado en un hombre. El presente verbal indica, aquí, la actualidad de la ceremonia de asunción de responsabilidad.

Finalmente, la última cláusula es una estructura imperativa, una apelación, una orden y, al mismo tiempo, una solicitud de redención: “*Ahora desprécieme*”. El enunciado es la descarga moral del personaje, la entrega al destino social que le corresponde, la condena pública. El personaje exige una pena.

CONCLUSIONES

Borges es una especie de universo propio en el sistema literario latinoamericano y mundial. Una enciclopedia de mecanismos, estrategias, símbolos, palabras cargadas o sobresemantizadas, figuras de pensamiento y apelaciones al lector. Su influjo asoma constante, inevitable, pertinaz.

Tanto se ha dicho de su obra que sugiere una cobertura total de los problemas que plantea, sin embargo, siempre termina por abrirse un corredor, sugerirse algún reflejo, levantarse una sospecha intranquilizadora, la de estarse perdiendo el gesto final, el verdadero,

² Pretérito Perfecto Simple.

el doble impensable del que sí se ha reconocido y comentado, el sentido final de la escritura del dios.

Al texto precedente lo anima la realización de un ejercicio de reunión de elementos no siempre conectados en la interpretación semiótica de los textos y que parecen, en cambio, recíprocamente dependientes desde el punto de vista de la orquestación del sentido.

Se ha intentado ilustrar en el cuento *La forma de la espada* de Jorge Luis Borges algunos vínculos entre la dimensión paradigmática de la lengua y su instanciación textual y multinivel, con énfasis en ciertos usos gramaticales comunes en la obra general del autor argentino, pero relevantes en el despliegue textual de dicho cuento.

De paso, también se postuló una conceptualización de la literatura como práctica social, expresada en situaciones tipificadas, reconocibles como literarias y que definen las características semióticas del uso lingüístico, tensionado entre lo estable y típico, por un lado, y lo especial e idiosincrásico, por el otro.

Los géneros discursivos se comprenden, desde una cierta perspectiva, como estructuras paramétricas que adoptan las comunicaciones humanas en el escenario tradicional de las culturas y que permiten la generación recíproca de estrategias de interpretación por parte de los interactuantes. El cuento, como género histórico y matriz cultural de lectura, no es la excepción.

La forma de la espada practica la metalepsis desde las microestructuras gramaticales hasta el efecto de coherencia discursiva que alcanza como forma textual y el lector, atento al despliegue acumulativo del significado del cuento, reconstruye, en el proceso, la estabilidad cambiante del sentido textual hasta intuir su forma y darle carta de legitimidad.

El carácter sistémico de los dispositivos textuales promete una visibilización privilegiada de la imbricación de sus redes, cuando el texto estudiado se intercambia como literario y, con mayor razón, si se trata de una máquina tan compleja como cuidadosamente producida cual son los cuentos de Jorge Luis Borges. El holismo de la forma se reitera en sus niveles y subniveles.

Ha sido la intención de este ejercicio mostrar, aunque de manera parcial e imperfecta, algunas de las relaciones que los diversos planos de organización del significado establecen en el movimiento común de instanciar el significado. El organismo escogido ha sido uno de los numerosos y sugestivos cuentos de Borges, pero esta vez se ha reparado particularmente en *La forma de la espada*, por la cuidadosa proyección planteada por unos sobre otros planos del texto y la consiguiente especularidad heredada sobre el ejercicio mismo de la lectura interpretativa del texto y el método con que se la pretende llevar a cabo.

REFERENCIAS

Álvarez, G. (2004) *Textos y discursos: introducción a la lingüística del texto*. Concepción: Universidad de Concepción.

- Bhatia, V. K. (1993) *Analysing Genre*. Harlow: Longman.
- Borges, J. L. (1974) *Obras Completas (1923-1972)*. Tomo I. Ficciones. Buenos Aires: Emecé Editores. 491-495.
- Christie, F. Martin, J. R. (Eds.). (2000 [1997]). *Genre and institutions*. London: Continuum.
- Corominas, J. (1984) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Tomo I. Madrid: Gredos.
- Cortázar, J. (1970) Algunos aspectos del cuento. *Revista Casa Las Américas*. Año X. La Habana, pp. 403-406.
- Croce, B. (1967 [1938]). *Breviario de estética. Cuatro lecciones seguidas de un ensayo y un apéndice*. Madrid: Espasa Calpe.
- Eggins, S. (2004) *An introduction to systemic functional linguistics*. London/ New York: Continuum.
- Eggins, S., & Martin J. R. (2003) El contexto como género: una perspectiva lingüística sistémico funcional. *Revista Signos* 200. 36 (54), 185-205.
- García Negroni, M. M. (1999) La distinción Pretérito Perfecto Simple/ Pretérito Perfecto Compuesto. Un enfoque discursivo. *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*. Vol.1. N°2, Junio de 1999, pp.45-60.
- Genette, G. (1998) *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Ghadessy, M. (Ed.) (1992) *Register Analysis: Theory and Practice*. London/ New York. Pinter Publishers.
- Halliday, M. A. K. (1982) *El lenguaje como semiótica social: la interpretación social del lenguaje y del significado*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Halliday, M. A. K., & Matthiessen, C. (2004) *An introduction to functional grammar*. London/ New York: Arnold.
- Hasan, R. (1996 [1984]). The nursery tale as genre. En C. Cloran, D. Butt & G. Williams (Eds.), *Ways of saying: ways of meaning. Selected papers of Ruqaiya Hasan*. London: Cassell, 51-72.
- Kress, G. (2009) *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London/ New York: Routledge.
- Kress, G., & T. van Leeuwen (1996) *Reading Images. The visual grammar of design*. London / New York: Routledge.
- Martin, J. R. (1992). *English text. System and structure*. Amsterdam: John Benjamins.
- Martin, J. R. (1997). Analysing genre: functional parameters. En F. Christie & J. R. Martin (Eds.), *Genre and institutions*. London: Continuum, 3-39.
- Martin, J. R., & Rose, D. (2003). *Working with discourse: meaning beyond the clause*. London & New York: Continuum.
- Martin, J. R., & Rose, D. (2008). *Genre relations: mapping culture*. London: Equinox.
- Matthiessen, C. M. I. M. (1993). Register in the round. En M. Ghadessy (Ed.), *Register analysis: theory and practice*. London & New York: Pinter Publishers, 221-292.
- Oviedo, J. M. (2002) *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol.4. De Borges al presente*.

Madrid: Alianza Editorial, S.A.

- Palazuelos, J. C. (2003) *El cuento hispanoamericano como género literario*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Poe, E. A. (1842) Review of Twice-Told Tales. [Text-02], *Graham's Magazine*, May 1842, pp. 298-300. <http://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>
- Propp, V. (1987 [1928]) *Morfología del cuento*, seguida de *Transformaciones del cuento maravilloso*. Madrid: Fundamentos.
- O'Halloran, K. (2004) *Multimodal Discourse Analysis. Systemic Functional Perspectives*. London/ New York: Continuum.
- Sánchez, J. (1950) El cuento hispanoamericano. *Revista Iberoamericana*. Vol.XVI. Nº 31, julio 1950, pp.101-122.
- Smith, H. (1918) Poe's extension of his theory of the tale. *Modern Philology*. Yale University. August 1, 1918. Volume 16, pp. 195-203.
- Swales, J. (1990) *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge University Press.

