



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA
LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS



El epíteto en cuatro cuentos de Horacio Quiroga

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A

ALICIA JASSO CASTAÑEDA

DIRECTOR DE TESIS: LIC. ALEJANDRA VIGUERAS ÁVILA

Cd. Universitaria, D. F., diciembre 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres con cariño

A Lorenzo por su apoyo

A Diego, Bruno y Aurea, Julieta y Alejandra con todo el amor del mundo

A Morgan con entrañable ternura

Agradezco con un sentimiento profundo y sincero a mis hijos y a mi esposo, quienes siempre me apoyaron y creyeron en mí. A mi directora de tesis la Lic. Alejandra del Carmen Vigueras Ávila por su paciencia y comprensión. A todos mis sinodales: Dra. Elizabeth Guadalupe Luna Traill, Dra. Beatriz Arias Álvarez, Mtro. Galdino Morán López y Mtra. Rosalinda Saavedra Morales, quienes me dieron su voto de confianza, mil gracias por ayudarme a alcanzar mi meta.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	i
CAPÍTULO 1. HORACIO QUIROGA Y SU OBRA CUENTÍSTICA	1
1.1 Vida de Horacio Quiroga	1
1.2 Trayectoria de Horacio Quiroga en la literatura hispanoamericana	11
1.3 Los cuentos de Horacio Quiroga	15
CAPÍTULO 2. EL <i>EPÍTETO</i>	21
2.1 Definición del <i>epíteto</i>	21
2.2 El <i>epíteto</i> desde la estilística	23
2.3 El <i>epíteto</i> desde la semántica	30
CAPÍTULO 3. EL <i>EPÍTETO</i> DESDE LA RETÓRICA	32
3.1 La retórica de Aristóteles	32
3.2 Las figuras retóricas	34
3.2.1 El Grado cero y los desvíos de la lengua	37
CAPÍTULO 4. EL <i>EPÍTETO</i> EN CUATRO CUENTOS DE HQ	40
4.1 El <i>epíteto</i> como artificio lingüístico	40
4.1.1 El análisis de cuatro cuentos de HQ	42
4.1.2 La construcción del <i>epíteto</i> en cuatro cuentos de HQ	42
TABLA I Descripción del <i>epíteto</i> por su expresividad y afecto	44
TABLA II Descripción del <i>epíteto</i> desde la perspectiva de la forma exterior (nivel morfosintáctico)	49
4.2 Análisis de cuatro cuentos de HQ	55

CONCLUSIONES	138
GLOSARIO DE SIGLAS Y ABREVIATURAS	147
APÉNDICE I	149
APÉNDICE II	169
FUENTES DE CONSULTA	193

INTRODUCCIÓN

Horacio Quiroga es importante para la literatura latinoamericana porque sistematizó el relato breve y lo elevó en la práctica a la categoría de género literario; por lo que resulta prioritario saber qué es el cuento: algo está sucediendo y algo va a suceder, eso es el cuento, de acuerdo con Abelardo Castillo,¹ quien también nos dice: “Una de las características genéricas del cuento es que puede prescindir del personaje, entendido en el tradicional sentido novelístico de la palabra.”² En ese sentido, Vladimir Propp en *Morfología del cuento* nos dice: “las acciones son los elementos constantes y los personajes son las variables”.³

A Quiroga debemos los elementos teóricos para cimentar el perfil artístico del cuento que permitieron vigorizarlo hasta alcanzar la correcta maestría que trascendiera inusitadamente, mediante concienzudos componentes de tecnificación, ensayados y perfeccionados.

La crítica se cuestiona acerca de Quiroga; que si escribía mal, con incorrección y descuido.⁴ Y ¿por qué todos los personajes de sus cuentos tienen que morir? La respuesta a la primera interrogante nos la da su obra cuentística que en la actualidad sigue impactando y reconociéndose, incluso, por el hecho de anticiparse a los tiempos; ya que sus textos están contruidos de tal manera que prevén la participación del lector.⁵ La segunda pregunta, entonces, tiene respuesta en la cercanía con la muerte que Quiroga experimenta a lo largo de su vida, y de ahí su resistencia contra el fenómeno de la muerte; no obstante, impele a sus personajes a morir inexorablemente, pero siempre dentro de un orden que no puede ser producto de la casualidad.

¹ Abelardo Castillo, “Liminar”, en Horacio Quiroga. *Todos los cuentos*, p. XXVIII.

² *Ibidem*.

³ Fokkema, D.W. y Elrud Ibsch, “El estructuralismo en Francia: crítica, narratología y análisis de textos”, en *Teorías de la literatura del siglo XX*, p. 69.

⁴ Guillermo de Torre citado por Abelardo Castillo dice: “Al modo barojiano quizá, infravalorizando la literatura ante la acción, el autor de *El salvaje* había llegado a menospreciar excesivamente las artes del bien decir [...], “Liminar”, *op. cit.*, p. XXX.

⁵ Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich Rall, *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, p. 99.

Por otra parte, el tema de la selva es la marca indeleble que la selva misionera⁶ imprimió en Horacio Quiroga; sí, no cabe duda, el escritor rioplatense nos la revela situando algunos de sus relatos allí, sin que por ello se llegue a considerarlo indigenista o regionalista, sino simplemente realista. La especificidad de la obra de Quiroga es relevante en cuanto a que involucra tanto la estética con el testimonio geográfico, a la vez que logra introducirnos en su propia atmósfera y nos muestra su verdad, a través de la imaginación en donde abunda la fascinación por el peligro.

El descubrimiento del paisaje misionero impregna su literatura en la que se delata la verdadera personalidad primitiva que trata de dominar la naturaleza implacable y fatal, que se revela indómita y se traduce en fracasos personales para alcanzar, finalmente, la templanza de la voluntad del autor. Quiroga retrata la peculiar geografía de la naturaleza americana creando un acercamiento a los elementos naturales y al hombre que vive y se desenvuelve en ella, muy a su manera; porque para él lo humano no es exótico. HQ,⁷ en sus cuentos, imprime en un primer plano esa fuerza arrolladora de la naturaleza, recreando un ambiente hostil y peligroso para sus personajes. Elementos imaginativos del autor que nos hacen estremecer y que juntos como un crisol, se funden y forman una obra orgánica.

Pero, probablemente, todo el influjo de la tierra agreste y del paisaje mágico y maravilloso reflejaban la búsqueda de lo absoluto en su vida personal y en su obra literaria; como nos lo dice Miguel de Cervantes: “El que busca lo imposible, es justo que lo posible se le niegue”.⁸

Cabe mencionar que la comparación con Kipling no resulta desconocida, precisamente por utilizar el recurso de los animales para los personajes de sus cuentos, pero con diferente criterio.⁹ Ya desde la prehistoria se ha dado el culto a los animales, de hecho fue uno de los temas predilectos del hombre de las cavernas, los animales han formado parte de leyendas, mitos, fábulas y cuentos populares de diversas

⁶ Horacio Quiroga descubre la selva virgen en las ruinas jesuíticas de las Misiones, el mundo que transfigurará su narrativa y quedará marcado para siempre. Leopoldo Lugones es enviado por el Ministerio de Instrucción Pública para inspeccionar esa zona y Quiroga es invitado a participar como fotógrafo en junio de 1903.

⁷ HQ: Abreviatura de Horacio Quiroga.

⁸ Miguel de Cervantes, “Novela del curioso impertinente”, en *Don Quijote de la Mancha*, I, p. 196.

⁹ Quiroga está consciente del poder animal como parte de la naturaleza y que siempre prevalecerá el instinto. Incluso, sabe que el hombre no puede escapar del ciclo de vida y en este sentido es igual que el animal. Mientras que el mundo de Rudyard Kipling está impregnado de tono didáctico, con la más profunda creencia del heroísmo; el temple que triunfa sobre todas las adversidades.

culturas; de tal forma, que los animales han conformado lo que podría denominarse la sabiduría colectiva.

HQ era hombre de temple, con una independencia espiritual bien cimentada que permite la expresión propia de América con nuevas formas de plantear la realidad americana en la literatura; con autenticidad cultural al descubrir que no existe divorcio entre texto y contexto, como nos lo dice Liliana Weinberg: “el contexto está en el texto que lo reconfigura y que, en su hacerse, construye también al sujeto que lo hace”.¹⁰

Los cuentos de Quiroga importan por la funcionalidad del estilo, acrecentada por la brevedad; esta economía de su escritura se destaca, sobre todo, por el rigor y la contención. Los cuentos adquieren valor artístico porque su autor supo encontrar una forma literaria a la que sometió una serie de temas cuidadosamente elegidos, de ahí que trasciendan y lleguen al lector como obras maestras. Se reconoce esta destreza dominada por el autor uruguayo en la poética¹¹ de su obra dedicada al cuento breve. En el *Decálogo del perfecto cuentista* (1927) encontramos notables claves; una de ellas, el VII mandamiento: “No adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él sólo tendrá un color incomprensible. Pero hay que hallarlo”.¹²

Quiroga, cuentista por excelencia, cuya obra, situada en una época de transición fin de siglo y primeras décadas del siglo xx narra con un lenguaje que reviste interés por la variedad de materiales y de principios estéticos manejados con habilidad y soltura, de ahí que los furtivos *epítetos* localizados en la obra cuentística, casi imperceptibles, se adhieran fuertemente a los sustantivos; no sólo para matizar, sino también para apoyar la fresca y singular narración.

El *epíteto* como figura retórica es una violación de las normas del lenguaje que contempla la retórica y la estilística, para resolverla en norma conocida como recurso que la poesía emplea en su función primordial: la expresión de la experiencia perceptiva, con la finalidad de engalanar las palabras y llegar a los sentidos con mayor énfasis. La carencia de un análisis de la obra de Quiroga, desde la perspectiva del

¹⁰ Liliana Weinberg, *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación*, p. 15.

¹¹ “La poética, se identifica de este modo, sin otra forma de proceso, con el arte de ‘componer las tramas’”. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 83.

¹² Horacio Quiroga, *op. cit.*, p. 1194.

epíteto pues hasta donde conozco, nadie ha estudiado a este reconocido autor desde esta óptica. Ésta es la razón para hacer destacar los bien logrados *epítetos* que Quiroga introduce en el momento adecuado a lo largo de su obra cuentística.

En este trabajo se reseña la vida y obra de Horacio Quiroga, su importancia y trascendencia en la literatura hispanoamericana, así como su obra cuentística desde la postura omnisciente de Emir Rodríguez Monegal, cuyas obras: *Genio y figura de Horacio Quiroga* y *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga* nos proporcionan abundante información de primera mano, que se complementa con las notas inéditas y escritos de “Época modernista”, tomo VI de *Obras inéditas y desconocidas* en el que Arturo Sergio Visca hace un excelente prólogo. Como ya se introdujo, el texto de Liliana Weinberg, *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación* sirve para apoyar la tesis de reconocer a Horacio Quiroga como el creador del cuento hispanoamericano. Se destacan, también, por su interés, las aportaciones de varios críticos literarios en *Aproximaciones a Horacio Quiroga* y el invaluable trabajo desarrollado por José Luis Martínez Morales: *Horacio Quiroga: teoría y práctica del cuento* que me ayudó a tener una visión más clara del quehacer quiroguiano.

Al enfatizar que la retórica se ocupa de los desvíos¹³ de la lengua y discrimina, categóricamente, en la obra literaria el grado cero¹⁴ para no entorpecer la intención del autor, reconozco que, en este caso, HQ despierta los sentidos del lector con un drama en el que penetramos, gracias a la elocuencia del escritor, quien motiva nuestra sensibilidad con el manejo del artificio¹⁵ logrado epítéticamente.

Con base en las palabras del escritor uruguayo en *Los trucos del perfecto cuentista*: “En literatura, el orden de los factores altera profundamente el producto [...]”¹⁶ porque es precisamente ese sentido alterado de las palabras en el contexto verbal, el que impele a transgredir la norma y gozar del deleite de alterar la sintaxis en pos de un

¹³ *Desvío*. Desde el punto de vista retórico, se entenderá *desvío* como alteración notada del grado cero, que pueden ser alteraciones voluntarias cuyo objetivo es paliar las insuficiencias del vocabulario: en una situación en que “la palabra no existe”, o bien hay que forjar una nueva, o bien darle a una antigua otro sentido. [...] El desvío se deja apreciar mucho más fácilmente en el dominio de los metaplasmos y de las metataxis. Cfr. Grupo μ , *Retórica general*, p. 87.

¹⁴ *Grado cero*. Discurso carente de artificio, teorías, conceptos y textos científicos que no se desvían de las normas lingüísticas —gramaticales o semánticas—. La retórica prescinde del *Grado cero* porque precisa de alteraciones que maticen el texto, tal es el caso de la poética y la literatura. Grupo μ , *op. cit.*, p. 77.

¹⁵ “La *artificiosidad* es al parecer *naturaleza* en la literatura. Es, por tanto, su verdadera *naturalidad*, aunque la cantidad de artificio varíe considerablemente de unos estilos a otros.” Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, p. 71.

¹⁶ *Ibid.* 1191.

producto que dice más de lo que en sí dicen las palabras, es mi intención transparentar en la medida de mis posibilidades el uso del *epíteto* como complemento atributivo (cualidad) o la propiedad del sustantivo y, por tanto, como el elemento fundamental de la descripción. En los apéndices de este trabajo se muestran las diversas formas en las que se localiza el *epíteto* en la narrativa de HQ; algunas de ellas en complicadas combinaciones de lenguaje, entre las cuales se consideran variadas muestras del *epíteto* complemento preposicional por el valioso matiz que dan al texto. Pero de ningún modo comprende el análisis del *epíteto* la ubicación tonal de la prosa, ni la rima y ritmo de ésta; como tampoco se consideran los adjetivos calificativos que cumplan con función predicativa; adjetivos determinativos, ya sea pronominales o numerales; también quedan excluidos los *epítetos* adjetivales que aparezcan modificados comparativamente —pero sí la gradación.¹⁷ No obstante, sí incluye aquellos *epítetos* que se traducen en cualidades intensamente emocionales a través de la elación.¹⁸

Respecto al epitetado, éste se limita exclusivamente al sustantivo y las palabras sustantivadas, en las cuales se advierte un esbozo de intercambio de funciones. Es importante aclarar que tanto en las exclusiones de la epítesis, como en las del epitetado pueden surgir algunos casos que se contemplan como acepciones debido al valor expresivo que le haga *epíteto* o lo acerque al valor estilístico de éste; pues de acuerdo con la Teoría de la recepción de Alberto Vital, confirmo que es en la percepción del lector donde se justifica y apoya el desenvolvimiento del *epíteto*.

Aristóteles en *El arte retórica* marca las pautas para estudiar el antecedente histórico del estudio de la figura retórica que es y ha sido el *epíteto*, tal como se enfoca el uso preponderante de él en la antigua Grecia y que nos lo manifiestan A. Dain y P. Chantraine en *Introducción a la estilística griega* y lo cual se confirma en la *Retórica general* del Grupo μ , texto en el que me apoyo para abordar el grado cero y los desvíos de la lengua, refuerzo esta investigación en el texto de Helena Beristáin y Gerardo Ramírez Vidal: *La dimensión retórica del texto literario*.

¹⁷ *Gradación*. Esta nueva designación se basa en que los adjetivos tienen diferentes *grados* de la cualidad que expresan. [...] porque el de comparación no se refiere propiamente a los adjetivos, pues no son éstos los que se comparan, sino los sustantivos, que poseen la cualidad en mayor o menor grado. [...], permite comprender en una sola palabra no sólo los comparativos y los superlativos (gradación relativa). Emilio M. Martínez Amador, *Mega gramatical y dudas del idioma*, p. 320

¹⁸ *Elativo* (del latín *elatio*, elevación): —Es el epíteto que dan los gramáticos a lo que solemos llamar *superlativo absoluto*, esto es, el que no encierra idea de comparación ni tiene, por tanto, un valor sólo relativo. *Ibid.*, 249.

El objetivo principal de este trabajo es establecer la existencia y clasificación de los *epítetos* que se hallan en los cuentos de HQ¹⁹ y detectar cuáles son los *epítetos* mayoritariamente utilizados, preferencias lingüísticas de nuestro autor y los cuales dan ciertas características a sus cuentos. Pero sin llegar a hacer un estudio estadístico.

Para tal efecto, se analiza el *epíteto* en los cuentos de Horacio Quiroga,²⁰ y se destaca su uso como recurso retórico en la literatura, el cual no sólo matiza y da relieve a la palabra, sino que fortalece el significado. El *epíteto*, en Horacio Quiroga, desempeña un papel importante porque es circunstancial; por esta razón es factible analizarlo en sus cuentos por la claridad de su narrativa en la sostenida intensidad y a la vez naturalidad del cuento.

Con el apoyo de varios textos incluidos en las Fuentes de consulta, intento demostrar el importante papel que el *epíteto* desempeña en la obra cuentística de Horacio Quiroga al reevaluar y amplificar el concepto que la tradición gramatical ha conferido al *epíteto*; esta vez, con base en la estilística, la retórica y la gramática literaria cuyos recursos creadores coadyuvan al lenguaje para develar lo afectivo de la lengua hasta llegar a la fuente que ha inspirado la palabra.

Desde la perspectiva de Jean Cohen en la *Estructura del lenguaje poético* y desde la claridad de conceptos de Carlos Bousoño en su obra *Teoría de la expresión poética*, así como desde *Principios de semántica estructural* de Eugenio Coseriu, en cuyos estudios me baso para explicitar con mayor facilidad la preponderante percepción del *epíteto*, que en la lectura, como acto comunicativo, —de acuerdo con las palabras de Cesare Segre en *Principios de análisis del texto literario*— se desenvuelve en significados gracias al lector implícito; de tal manera que es mi pretensión comprender los significados que ésta deja en libertad desde la forma interior y exterior en el análisis del *epíteto* de este trabajo, en el cual se realiza una glosa para aclarar, en lo posible, la función del *epíteto* desde la interpretación plural de éste desde la realidad del emisor y los receptores.

¹⁹ Se advierte que sólo se analizan los cuentos: *A la deriva*, *El almohadón de pluma*, *El hombre muerto* y *El hijo*. Pero, también, se han tomado *epítetos* de algunos otros cuentos por considerarse apropiados para ejemplificar el propósito del tema.

²⁰ Para analizar los cuentos (solamente los cuentos) de Horacio Quiroga se ha escogido la edición crítica: *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*, Coords: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue por la profesionalidad y respeto con que han coordinado esta obra y porque han tomado en cuenta, en todo momento, las modificaciones hechas por el autor al reunir en volumen los relatos dispersos en publicaciones periódicas. No así otros editores que no han considerado la voluntad de HQ, y, consecuentemente, la fidelidad de sus ediciones no es digna de confianza.

Por esta razón, me aboco primordialmente a remarcar la existencia del *epíteto* como marca de literariedad, con el cual Horacio Quiroga pudo enfatizar, destacar, hacer más significativas o perceptibles las cualidades a los sentidos, así como dar belleza al objeto encarándolo con el matiz del color, o bien añadiendo la nota auditiva, visual, olfativa, táctil o de movimiento que permite acceder a niveles insospechados, tal como nos lo dice el mismo Quiroga, quien no pudo sustraerse al influjo del *epíteto*.

CAPÍTULO 1. HORACIO QUIROGA Y SU OBRA CUENTÍSTICA

1.1 VIDA DE HORACIO QUIROGA

Aunque mucho menos de lo que el lector supone, cuenta el escritor su propia vida en la obra de sus protagonistas, y es lo cierto que del tono general de una serie de libros, de una cierta atmósfera fija o imperante sobre todos los relatos, a pesar de su diversidad, pueden deducirse modalidades de carácter y hábitos de vida que denuncien en este o aquel personaje la personalidad tenaz del autor.

HORACIO QUIROGA (1929)²¹

La vida de Horacio Quiroga resulta excitante y evocadora de situaciones interesantes y difíciles que nos hablan de un espíritu tenaz y aventurero, apasionado y tierno a la vez, capaz de una nobleza y justicia que le lleva a perderlo todo, antes de convertirse en un ser miserable, pero igualmente, incapaz de mantener una relación sentimental duradera; de ahí que se pueda remarcar paradójicamente que la literatura de Quiroga se asemeja a su vida y su vida se asemeja a su literatura.

Horacio Silvestre Quiroga nació el 31 de diciembre de 1878 en Salto, Uruguay. El padre de HQ murió en un accidente de caza al descender de una lancha cuando Horacio sólo tenía dos meses y medio, su madre, quien traía en brazos al futuro escritor, al presenciar el horrendo episodio, cayó desmayada, arrastrando al niño con ella. Este hecho repercutió notablemente en la vida de HQ, la carencia de una figura paterna fue determinante en su desarrollo sentimental e influyó decididamente en su carácter melancólico y pensativo; no reía con frecuencia, padecía de asma y de una tartamudez que intentó disimular detrás de una dicción abrupta y lacónica, fruto de la tensión interior.

²¹ Citado por Emir Rodríguez Monegal, *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*, p. 8.

Un segundo episodio doloroso marcó a HQ: su madre, Pastora, después de doce años de viudez, se casó con Ascencio Barcos, quien a los cinco años de matrimonio sufrió una hemorragia cerebral que lo dejó afásico e inválido. El padrastro no pudo sostener por mucho tiempo esta situación y un día, a la hora de la siesta, se arrastró hasta donde se guardaba una escopeta, logró poner el cañón en el mentón y accionó el gatillo con los dedos del pie hábil para terminar con su existencia. Nuevamente, la muerte se le presentó a HQ a los diecisiete años; esta vez fue el primero en encontrar al padrastro destrozado y muerto.

La huella que dejara este episodio en el carácter del joven Quiroga se traducirá tres años más tarde en uno de los más connotados de sus cuentos: *Para noche de insomnio* (1899). El fatal acontecimiento marcó el final de una etapa; desde entonces, HQ se convirtió en un joven independiente y despilfarrador; las amistades que frecuentaba lo mudaron en un joven bastante sociable.

Leopoldo Lugones, autor de la *Oda a la desnudez*, fue para él un modelo e incentivo. A partir de 1897, sus prosas poéticas comenzaron a aparecer en los diarios locales y luego en el semanario Gil Blas. Poco después fundaría y editaría la *Revista del Salto*, cuya efímera vida sería del 11 de septiembre de 1899 al 4 de febrero de 1900, en la cual destacaron las abundantes colaboraciones de Quiroga; fue la primera publicación decadentista y modernista del Uruguay y se distinguió por estar a la vanguardia.

Cabe mencionar que el pesimismo materialista lo llevó a defender el suicidio en un artículo elocuente que concluye con unas palabras que el tiempo le obligará a vivir: "El enfermo se mata cuando plenamente comprende que su mal no tiene cura y que entre sufrir y no sufrir es fácil la elección".²²

Pronto se enamoraría de María Esther, pero la familia de Horacio se opuso por pertenecer a clases sociales diferentes. Este episodio sería más tarde el motivo de la primera parte de uno de sus cuentos más autobiográficos: *Una estación de amor*. María Esther fue el gran amor romántico frustrado de su adolescencia y juventud que evocará toda su vida a través de versiones distintas.

²² *Ibid.* 27

El fracaso de la *Revista del Salto* lo indujo a llevar a cabo el sueño de todo modernista: París, meta que pudo realizar gracias a la herencia paterna que recibe a los 21 años. Sin embargo, el viaje a París no resultó del todo bien, tuvo contacto con los grandes literatos de la época en el Café Cyrano donde presidía la tertulia Gómez Carrillo y consiguió hablar con Rubén Darío; no obstante, el dinero se le acabó, padeció hambre y tuvo que recurrir a sus compatriotas con el objeto de pedirles dinero prestado a fin de comprar un pasaje de tercera clase y regresar a América. A su regreso, era otro, volvió sin maleta, con ropas de segunda mano y con la barba crecida, la cual ya no se quitó en toda su vida. La parquedad de HQ no permitió saber mucho acerca del viaje, pero antes de su muerte confió a Ezequiel Martínez Estrada su *Diario (Diario de viaje a París)*, el cual reviste capital interés por ser el primer documento que permite el acceso a la intimidad de Quiroga.

HQ ganó el segundo lugar con el cuento *Sin razón pero cansado*, que firmó con el pseudónimo de Aquilino Delagoa, en el concurso organizado por el semanario *La Alborada*.²³

Quiroga fundó su tercer cenáculo literario y el primero que alcanzó fama nacional, el *Consistorio del Gay Saber*, como lo bautizó Ferrando, (a quien conoció antes de su viaje a Europa y con el que cultivó una breve e intensa amistad) al evocar las agrupaciones poéticas provenzales.

En 1901 recogió sus versos, sus poemas en prosa y sus primeros cuentos en *Los arrecifes de coral* y se lo dedicó a Leopoldo Lugones; el contenido altamente erótico y la mujer semidesnuda de la portada fueron mal recibidos por la sociedad y por la crítica de Montevideo.

En Montevideo, a principios de 1902, de acuerdo con el material de la época que ponen a disposición Arturo Sergio Visca y Jorge Ruffinelli, se cita:

Los consistoriales no tenían pelos en la lengua. Su actitud era polémica. Inevitablemente, se crearon enemigos. Uno de ellos fue Guzmán Papini y Zas, que inició, con la de Ferrando, una serie de *Siluetas* en "La Tribuna Popular". [...] La silueta

²³ *La Alborada*, Semanario ilustrado, de política, ciencias y letras, Año IV, 2ª. Época, núm. 143, Montevideo, el 9 de diciembre de 1900.

de Ferrando, aparecida el 26 de febrero del mismo año, se titulaba *El hombre del caño*, aludiendo a un robo cometido en una joyería, [...] y Ferrando, también por la prensa, contestó en el mismo tono. El enfrentamiento físico de Ferrando y Papini se respiraba en el aire, [...] ²⁴

HQ, quien tenía tan sólo 25 años, llegó de Salto el 5 de marzo de 1902 para apoyar a su amigo en este conflicto; Federico Ferrando había comprado una pistola y pidió a HQ le explicara el uso de las armas de fuego. Sentados en el borde de una cama Federico y su hermano Héctor veían a Quiroga frente a ellos examinar la pistola; Héctor, que sabía que estaba cargada, gritó a HQ que tuviera cuidado en el mismo momento en que se escapó el tiro.²⁵ Quiroga pidió perdón a su amigo agonizante y éste hizo señas a los familiares para darles a entender que aquél era inocente. HQ fue llevado a la jefatura de policía en donde pasó la noche, al otro día fue interrogado y después de la declaración, fue trasladado a la Cárcel Correccional. Su abogado defensor, hermano del poeta Julio Herrera y Reissing, consiguió que fuera puesto en libertad tres días más tarde. Aunque Quiroga no podía saberlo, la decisión de huir a Buenos Aires en donde se refugió con su hermana María iba a tener importantes consecuencias.

De esta manera HQ dejó atrás su tierra natal y se convirtió en profesor de castellano en el Colegio Británico, poco después empezó a publicar en revistas porteñas. Inició una nueva vida en Argentina; y fue precisamente en 1903 cuando Leopoldo Lugones fue enviado por el Ministerio de Instrucción Pública a una expedición de estudio a las ruinas jesuíticas de las Misiones. La expedición tenía como objeto recorrer las ruinas e informar sobre el estado en que se encontraban. Por fin, los ojos de Quiroga vieron por primera vez las corroídas columnas que conservan capiteles contorneados y que forman parte de los árboles tropicales que echan sus raíces en torno de la mampostería, formando de esta manera esas estructuras mixtas (mitad árbol, mitad columna) llamadas por los nativos *corazón de piedra*. A Quiroga, le

²⁴ Horacio Quiroga, con “Prólogo” de Arturo Sergio Visca, en *Época modernista*, t. VI, pp. 20 y 21.

²⁵ Los pormenores de la muerte de Ferrando fueron detallados por las crónicas policiales de la época, en “La Tribuna Popular”, edición del día 6/II/1902, la crónica titulada *El suceso de ayer. – Lamentable desgracia.- Muerte de Federico Ferrando*. [...] *Ibid.* 21.

absorbió todo esto; anotaba las bandadas de loros, los nombres de las poblaciones, la concreta dureza de la vida en la selva, pero sobre todo, la belleza de las cataratas. De esta experiencia nació su artículo *El sentimiento de la catarata* (1929), en el que Quiroga reflejó la furiosa caída del agua en términos que prefiguran sus mejores cuentos de monte. La selva virgen lo había marcado para siempre, y de esta marca indeleble que trascenderá a lo largo de su vida, surgirán grandes acontecimientos; pero sobre todo, la más fructífera producción literaria.

Animado por la aventura en la selva, Quiroga compró un terreno en el Chaco, a donde se fue a vivir unos meses solamente, porque fue incapaz de hacer negocio con el algodón, no pudo explotar a los indios que trabajaban para él. En el Chaco se despojó de todo lo postizo y exterior del modernismo y en contacto diario con la naturaleza empezó a reflejar el ámbito selvático en sus cuentos con un realismo inusitado. En esa época desarrolló todo el potencial de *homo faber*²⁶ y quiso explotar también su ímpetu de hombre de negocios, pero sin contar con la naturaleza que se imponía a su paso, de ahí que el fracaso fue lo único que cosechó, pero con un profundo sentimiento de libertad, la ruina económica le proporcionó a Quiroga el triunfo interior.

El único libro que publicó Quiroga en aquellos años (1904) —cuando ya se manifestaban cambios en la orientación de sus lecturas, transformación que le llevaría a abandonar el decadentismo interior, a pesar de que sus libros aún no lo hacían—; fue un conjunto de doce narraciones que aparecen bajo el título de *El crimen del otro*.

A partir de 1905 empezó a publicar en *Caras y Caretas*, importante semanario argentino. Allí aprendió la eficacia del estilo conciso, el valor de cada palabra, la estrategia de los adjetivos, el impacto de toda imagen concreta, pues sólo disponía de una página para sus colaboraciones. Más adelante, colocó también su producción en *El Hogar*, *Atlántida*, *Nosotros* y *Papel y Tinta*, publicaciones periódicas rioplatenses. Por ese tiempo escribió *Los perseguidos*, su más ambiciosa producción, que se publicará hasta 1908 y ha resultado ser una de las ficciones literarias de todos los tiempos.

²⁶ *Homo faber*. m. Hombre artesano. *Diccionario ilustrado. Latín. Latino-Español. Español-Latino*, VOX, p. 187.

En 1906 volvió a ser profesor de Castellano y Literatura en la Escuela Normal núm. 8 de Buenos Aires, donde se enamoró de una de sus alumnas, Ana María Cires, quien era quince años menor que él. En diciembre de ese mismo año, viajó a Misiones con la intención de adquirir allí unas hectáreas e instalarse como colono.

En junio de 1907, escribió *El almohadón de plumas*, historia de una joven esposa que se va desmejorando hasta perecer víctima de misteriosa enfermedad. Para 1908, se encuentran *La insolación*, *El monte negro*, y *Los cazadores de ratas*, cuentos que indicarían el comienzo del gran narrador que llegaría a ser Quiroga al vencer esa impotencia expresiva, esa penosa infecundidad, de las que se había quejado en su viaje a París. Es en estos cuentos que Quiroga logró expresar sus vivencias reales y convertirlas en ficción,²⁷ en realidad literaria. En ese mismo año, en octubre, publicó su tercer libro, *Historia de un amor turbio*, novela influida por Dostoievski.

En San Ignacio, provincia de Misiones, lugar que pronto empezó a dominar su narrativa, levantó una casa con sus propias manos, que sus biógrafos describirán así: “Un almacén de postes sólidamente enclavados en la tierra, sobre los que descansaba el techo, formado de vigas horizontales y angulares, y el varillaje necesario para sostener un tejado de maderas [...]”.²⁸ A fines de 1909 se casó con Ana María Cires a pesar de la oposición de los padres de ella, asustados por la diferencia de edad y el carácter del novio. Comenzaba 1910, cuando llegó a San Ignacio con su flamante mujer, desde donde mandaba los escritos a diversas revistas de Buenos Aires sin saber con precisión el tipo de recepción que tenían.

En 1911 nació su hija Eglé, a quien recibió él mismo, después de convencer a su esposa para atenderla durante el parto, sin auxilio médico. En 1912 nació su segundo hijo, Darío, su esposa se había negado rotundamente a repetir la espantosa experiencia y acudió a una clínica de Buenos Aires para el nacimiento de su hijo. Sin embargo, la relación de la pareja era cada vez más difícil y chocaban por la educación de los niños. Quiroga era muy duro con ellos y los obligaba a hacer cosas absurdas.

²⁷ Toda la literatura es ficción.— La literatura es siempre ficción. La conocemos como ficción oral y como ficción escrita: [...], la distinción entre los conceptos de verdad y falsedad no le concierne a la ficción. Ficción pura: esto es el cuento. Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, p. 12.

²⁸ Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 132.

Durante su estancia en Misiones, Quiroga se dedicó a múltiples actividades, entre ellas la fabricación del yateí²⁹ y de macetas especiales para el trasplante de la yerba;³⁰ la invención de un aparato para matar hormigas; la destilación de naranja; la fabricación de maíz quebrado, mosaicos de block y arena ferruginosa; la obtención de resina de incienso por destilación seca; la venta de carbón y de cáscaras brillantadas de apepú;³¹ la obtención de tintura de lapacho³² precipitada por la potasa; la extracción de caucho; y la construcción de secadores y carriles. Todas esas labores fracasaron desde el punto de vista económico, pero Quiroga se sentía pleno en ese ambiente.

No obstante, la vida en la selva no era igual de gratificante para su esposa, por lo que después de un sinfín de discusiones, el 6 de diciembre de 1915, ella se suicidó ingiriendo sublimado.³³ Tuvo nueve días de terrible agonía, antes de terminar su vida. El terrible suicidio de su esposa vino a sumarse a las muertes de su padre, su padrastro y de su mejor amigo; por lo que volvió a caer implacable el dolor que anteriormente le atormentara y le reveló: “la existencia de una fatalidad más penetrante que la inteligencia humana, más terrible que la vida misma”.³⁴ Muchos años después, en su novela *Pasado amor*, Quiroga se atrevió a evocar indirectamente la muerte de Ana María.

Después del suicidio de Ana María, Quiroga regresó a Buenos Aires, el paraíso de San Ignacio se convirtió en un infierno para él, todo el mundo que había construido con sus manos quedó muerto. En 1924 se publicaría *El desierto*, en el que quedó plasmado el testimonio de esas primeras horas de su vida sin su mujer y con dos hijos

²⁹ *Yateí*. Dulce de maní y miel. Emir Rodríguez Monegal, *Genio y figura de Horacio Quiroga*, p. 85.

³⁰ *Yerba*. f. Yerba mate. *Bot. Ilex Paraguensis*. Arbusto de la familia *Aquifoliaceae* con cuyas hojas y ramillas tiernas se elabora la yerba mate. Conocidos sus principios activos por los indígenas del sur del Brasil y Paraguay, desde tiempos inmemoriales, su cultivo extensivo e intensivo fue obra de los Padres Jesuitas, que la llamaban *Yerba Santa* y quienes en pocos años hicieron de la preparación de la yerba mate una de las principales industrias de sus célebres Misiones. “Glosario”, en Horacio Quiroga, *op. cit.*, p. 1180.

³¹ *Apepú*. (del guaraní *apepú*, *cáscara agrietada*) m. argentino y paraguayo. Planta de la familia de las rutáceas. Es un naranjo agrio, de corteza gris oscura, copa globosa y ramas con fuertes espinas, flores blancas muy perfumadas, dispuestas en racimitos, frutos de corteza rugosa, de color anaranjado rojizo y pulpa amarga y de mucho jugo. De las flores se extraen aceite esencial, agua de azahar y esencia de neolí. Con la fruta se hace confituras. También se denomina así al fruto de este árbol. *Ibid.* 1216.

³² *Lapacho*. m. *Bot.* (Guaraní: *Ipé*). *Tabebuía ipe*. Árbol indígena de gran corpulencia cuya madera es dura y muy apreciada en ciertas circunstancias. *Ibid.* 1220.

³³ *Sublimado*. m. Cloruro mercuríco, sustancia cáustica muy tóxica. *El pequeño Larousse ilustrado 2006*, p. 945.

³⁴ Emir Rodríguez Monegal, “Tensiones existenciales. Trayectoria”, en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, p. 18.

pequeños. Quiroga se instaló en un sótano en la calle Canning 164 deseoso de continuar siendo el *homo faber*; no obstante, tenía que trabajar y es así como llegó en 1917 a ser nombrado secretario contador del Consulado General del Uruguay; se publican al mismo tiempo *Cuentos de amor de locura y de muerte*, —en los que se incluye *A la deriva*, el cual ya había sido publicado en 1912— a partir de ese momento, comenzaría una etapa de publicaciones que daría a nuestro autor el reconocimiento público en su país³⁵ (un par de ediciones en menos de dos años).

Su incansable tarea de escritor de casi dos décadas empezó a dar frutos; los cuentos escritos durante su estadía en San Ignacio y enviados a *Caras y Caretas*, *Plus Ultra* y *Fray Mocho* le forjaron una figura absolutamente original entre los cuentistas rioplatenses del momento. Estos *Cuentos de la selva* (1918), intento pionero en América Latina de literatura infantil, fueron el detonante que acrecentó su fama y lo convirtieron en una destacada figura.

En el mes de mayo de 1919, HQ fue promovido a Cónsul de Distrito de Segunda Clase y cuatro meses después fue adscrito al Consulado General; ya para (1920) se publicaría su sexto libro de cuentos *El salvaje*, que en su primera parte trata el desafío de la selva contra los humanos que se internan en ella; la segunda parte trata temas relacionados con la locura, la fantasía, el amor y el cine. Se empezó a difundir entre el público la imagen de un Quiroga hirsuto y selvático

Quiroga, mientras tanto, regresó a Misiones movido por una aventura pasional, la cual fue destruida por los familiares de la joven, a quienes no les parecía bien la relación por la diferencia de edades. Quiroga tenía treinta años más que la jovencita. Este romance le dará pauta, años más tarde, para escribir *Pasado amor*, su segunda y última novela.³⁶ Publica su primera y única pieza teatral *Las sacrificadas* (1920), que no es otra cosa que la dramatización de su cuento *Una estación de amor*, y que se estrenó en el Teatro Apolo de Buenos Aires un año después.

³⁵ Estos cuentos ya habían sido publicados anteriormente en revistas y periódicos, pero la incorporación en volumen obtuvo gran éxito comercial.

³⁶ *Infra.* p. 10.

Anaconda (1921) también presenta temáticas variadas y al igual que *El salvaje*, está dividido en dos: la primera parte está conformada por cuentos en los que la naturaleza se presenta como fuerza contraria a los deseos del hombre. Prevalece el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza. La segunda parte es de temática variada. Después de este libro, consiguió reunir a un grupo de intelectuales con los cuales fundó una peña: *Anaconda*.

Quiroga alcanzó un período de gran fecundidad entre 1920 y 1926; publicó en revistas muchos de sus mejores cuentos; encontró la madurez intelectual propia, ya no tenía que recurrir a la imitación de otros autores; inició una nueva narrativa. Emir Rodríguez Monegal divide en cuatro etapas la vida creativa de Horacio Quiroga³⁷ y da por descontado que el tercer período sea el verdaderamente creador de su obra, el que va de 1918 a 1930. Para este crítico, *Los desterrados* (1926) es el mejor y más homogéneo libro de Quiroga.

La opinión de Rodríguez Monegal en cuanto a la preeminencia de este libro se debe a una razón muy sencilla: la uniformidad temática y la homogeneidad en el nivel artístico; todos los relatos incluidos en *Los desterrados* son de tema misionero, y como resultado, este libro marcó el apogeo de la carrera de HQ.

En 1927 Quiroga se casó con una amiga de su hija Eglé, llamada María Elena, de 19 años, es decir, veintinueve años menor que él. Su imagen de triunfador prevalece, ha conseguido imponer su concepción del cuento dramático en todo el ámbito de habla española y se empieza a traducir a otros idiomas. Quiroga se sentía en la plenitud de su personalidad física e intelectual. Al año siguiente nació María Elena, su tercera hija, a quien apodó "Pitoca".

Quiroga abandonó poco a poco la creación y se concentró en artículos y notas en los que volcó su experiencia literaria; de esta época data su famoso *Decálogo del perfecto cuentista*, publicado en *Babel* en 1927; Quiroga tenía que proteger su arte y fue nada menos que a través de su obra reflexiva como defendió los fundamentos

³⁷ Las cuatro etapas de la obra de HQ son:

- Iniciación: Hasta *El crimen del otro* (1904)
- Maduración: Hasta *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917)
- Plenitud: Hasta *Los desterrados* (1926)
- Decadencia: Hasta *Más allá* (1935)

retóricos del cuento. También escribió un gran número de cartas, las cuales intercambiaba con Asdrúbal E. Delgado, Ezequiel Martínez Estrada y Julio E. Payró.

La novela *Pasado amor* (1929) fue su duodécimo libro y el retorno de Quiroga al género, pero no tuvo éxito comercial por el contenido literalmente pobre. Quizás esta segunda incursión en la novela haya sido motivada por la demanda del mercado; sin embargo, no tuvo buena acogida y HQ tuvo que sentir el fracaso y tal vez deseó refugiarse en el silencio.

Hacia 1931, un libro con renovada moral viva dedicado a los niños fue *Suelo natal* que fue adoptado como texto de lectura de cuarto grado por el Consejo Nacional de Educación. Esta obra llegó a tener abundantes reediciones, por lo que surgió como una luz en la oscuridad económica en que se encontraba Quiroga.

El matrimonio de María Elena y Horacio comenzó a tambalearse por los celos, y como alternativa, HQ decidió pedir su cambio de funcionario de la Embajada uruguaya en Buenos Aires a Cónsul uruguayo en San Ignacio. Con esta estrategia, Quiroga pretendió solucionar sus problemas de pareja y al mismo tiempo cumplir ese deseo nunca cumplido y siempre añorado de echar raíces en el suelo primitivo. En 1932 se embarcó con María Elena y Pitoca rumbo a San Ignacio para empezar su última etapa. Con verdadero sentimiento de libertad, Horacio Quiroga se dedicó en su nuevo domicilio a desarrollar toda su creatividad con labores manuales, tales como: piezas de cerámica de gusto precolombino, dibujos zoomórficos, alfombras rústicas, encuadernación de libros en arpillera,³⁸ animales embalsamados. Releyó entonces a Axel Munthe, por el amor compartido a la naturaleza, y a los cuentistas norteamericanos Hemingway y Caldwell, por el estilo directo y la cruda verdad de sus relatos. Ese año Quiroga recibió otro fuerte golpe cuando se suicidó su amigo Baltasar Brum, político uruguayo que le había brindado un importantísimo apoyo económico al conseguirle varios cargos públicos.

³⁸ Arpillera. s.f. Tejido de estopa muy basta. *Diccionario esencial de la lengua española*. p. 53.

En 1934 quedó cesante e inició sus trámites jubilatorios, al mismo tiempo hizo gestiones para que se le concediera un consulado honorario en San Ignacio. La felicidad de la pareja resurgió en los primeros tiempos. Quiroga sintió la necesidad de comunicarse con sus amigos y empezó a escribirles cartas, sobre todo a Martínez Estrada a quien le insistió para que fuera a radicar a Misiones.

Más allá (1935) es el último libro que publicó nuestro autor, en él predominan los cuentos fantásticos y de locura, pero también encontramos uno de sus mejores relatos de ámbito misionero, *El hijo* (1928). Con este libro ganó, en 1936, el único premio que obtuvo con uno de sus libros.

Con verdadera tristeza HQ se percató de que los problemas con su esposa se acrecentaban, y más tarde, ella lo abandonó. Quiroga enfermó y tras padecer muchos malestares que culminaron en una intervención quirúrgica, por una prostatitis, se le diagnosticó, finalmente, cáncer. El 18 de febrero de 1937, HQ salió del hospital en el que estaban tratando su enfermedad, visitó a dos o tres amistades y a su hija, compró cianuro en la farmacia y volvió al hospital en la noche. Al día siguiente fue encontrado muerto.

Rodríguez Monegal, atinadamente, nos dice que “Meses antes de enfrentar la muerte, Quiroga advierte que ha cumplido ya su obra. Descubre que la muerte significa descanso, se siente ocupado por la hermosa esperanza de renacer [...]”.³⁹

1.2 TRAYECTORIA DE HORACIO QUIROGA EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

En Hispanoamérica, el cuento literario, como tal, es una creación del romanticismo. Encontramos el cuento, a principios del siglo XIX, supeditado a la literatura costumbrista y jugando un papel descriptivo que pretendía plasmar el mundo americano. De esta manera, es fácil encontrar elaboración de paisajes y escenas locales —cuadros de costumbres— como meta principal de la creación narrativa.

Gracias al surgimiento del modernismo,⁴⁰ (primer período [1882-1896]), la prosa⁴¹ establece una predilección por el relato breve; el cual dio como resultado

³⁹ Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 188.

cuentos en los que la palabra se enunció desde una actitud intensamente selectiva y se produjeron cuentos en los que la imbricación poética y narrativa no dejaban duda de esa tendencia modernista. No obstante, paralelamente al modernismo, fruto de vivencias de injusticia, miseria y experiencias embrutecedoras se escribieron relatos naturalistas, creaciones artísticas totalmente opuestas al modernismo. Con el éxito logrado por los relatos naturalistas, los modernistas claves de la época recogieron esas mismas vivencias, pero con la perfección verbal de su estilo.

Con lo anterior, se pretende cimentar el antecedente del cuento formal en Hispanoamérica, con las raíces que se mencionaron y con tendencias moralizantes, intimistas, aleccionadoras; algunos, con posturas políticas partidistas; otros, meramente descriptivos; otros tantos, con exclamaciones retóricas y paréntesis en que se intentaba un diálogo entre narrador y lector; pero la gran mayoría con ecos de denuncia social.

De acuerdo con destacados críticos literarios, Horacio Quiroga es el primer gran cuentista hispanoamericano que surge en el segundo período del modernismo (de 1896 a 1920), con una conciencia crítica sobre la elaboración del cuento; aseverar lo anterior, es posible, desde la perspectiva de su obra cuentística, la cual desarrolla formalmente las bases de una poética del cuento.

Después de HQ, otros escritores⁴² latinoamericanos crearon obras cuyo eje central es la lucha del hombre contra el medio ambiente. Todos ellos tienen en común la predilección por colocar a sus personajes en ambientes y situaciones extremos, en los que la naturaleza parece buscar la ruina total del hombre, afinidad que constituye una clara deuda con la narrativa de nuestro autor, como nos lo hace saber Emir Rodríguez Monegal:

⁴⁰ *Modernismo*. Asimilación de corrientes, ideas, pensamientos que demuestran la sensibilidad moderna y la vitalidad de la cultura americana. “El cuento moderno (Horacio Quiroga, [...])” en el diplomado *Grandes figuras de la literatura hispanoamericana*, módulo I, narradores.

⁴¹ *Prosa*. El término prosa (*oratio*) significa propiamente “discurso vuelto hacia delante” (*provorsa*). Se contrapone a *versus*, que significa el retorno del mismo decurso métrico regular. [...] Pero este “mirar hacia delante” de la prosa ha de guardarse de la inartística “desbandada hacia delante” [...]. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, vol. III, pp. 191-192.

⁴² Mariano Azuela, Alcides Arguedas, José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos, Miguel Ángel Asturias, João Guimarães Rosa y José María Arguedas.

Quiroga pisaba caminos nuevos y no [lo] sabía. Lo que él estaba descubriendo en plena selva sería el camino que habría de recorrer buena parte de la narrativa hispanoamericana de su tiempo, desde José Eustasio Rivera con su *Vorágine* (1924) hasta Rómulo Gallegos con su *Doña Bárbara* (1929): el camino de la novela de la tierra y del hombre que lucha ciegamente contra ella, fatalizado por la geografía, aplastado por el medio.⁴³

Resulta fácil encontrar en las páginas de este grupo de autores, los mismos tipos de enfrentamiento entre naturaleza, hombre y animal estudiados en los cuentos de Quiroga; el factor climático, la asechanza de los animales salvajes, los ríos como obstáculos insalvables, el fuego destructor de áreas inmensas, las incontables víctimas de serpientes, fieras y plantas venenosas, y la denuncia de las injusticias sociales, son sólo algunas de las numerosas similitudes que podemos encontrar en sus obras.

De esta manera se puede afirmar que la literatura hispanoamericana adquiere identidad cultural en la gran narrativa del siglo xx iniciada por Horacio Quiroga desde la perspectiva latinoamericana, influida por su geografía, por su lucha de independencia política y cultural dotada de una singular peculiaridad; expresar lo novedoso de esta tierra. La auténtica literatura hispanoamericana se caracteriza por surgir del esfuerzo, por superar la idea de que los textos y documentos se limitan a reflejar su medio social, para mostrarlos insertos en un mundo simbólico que es al mismo tiempo social y cultural.

Con esta reflexión, se considera necesario remarcar lo que cuestiona, —y no solo cuestiona— sino también aclara Liliana Weinberg

¿Cómo resolver la relación entre texto y contexto⁴⁴? ¿Cómo resolver la relación entre la obra de autor individual y la gran familia literaria? ¿Cómo resolver la relación entre la escritura del texto, la experiencia literaria y su vínculo con una tradición y un proceso históricos de larga duración? [...] La cultura no se entrega de manera descarnada al

⁴³ Emir Rodríguez Monegal, “Tensiones existenciales. Trayectoria”, en Ángel Flores, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁴ *Contexto*: Ámbito histórico-cultural que enmarca un fenómeno y que condiciona su producción y su función. Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, p. 19.

hombre de letras y al artista. Se da más bien en una situación concreta, a partir de la experiencia de encuentro del quehacer íntimo del escritor con el modo en que el mundo se le manifiesta, no hay tal divorcio entre texto y contexto, sino que el contexto está en el texto que lo reconfigura y que, en su hacerse, construye también al sujeto que lo hace.⁴⁵

A partir de lo anterior, se infiere que la creación de HQ, como autor nacido en América Latina, surja de un imaginario compartido y de un patrimonio simbólico el cual remite a cierta forma característica de representación del mundo.

HQ supo amalgamar a la perfección, por un lado, su universo cultural que le traía a la mente a los autores que admiraba; porque la literatura se crea a partir de la literatura⁴⁶ toda obra literaria se crea en referencia y en oposición a un modelo específico que proporcionan otras obras de la tradición; y por el otro, el deslumbramiento visual que captaba su mente: el entorno de Misiones, (el espacio selvático que en palabras de Alazraki se magnifica “alcanza esa medida de universalidad que ensancha y redime el regionalismo de Quiroga”⁴⁷) y a la vez, el contexto personal que lo acompañó durante toda su vida.

Sin embargo para ser escritor, se necesita primeramente, una fuerte y decidida vocación, tal como nos lo manifiesta Horacio Quiroga a los 21 años en su *Diario*:

Noto en esta ocasión que en iguales circunstancias —cuando oigo que hablan de literatura— me crispo como un caballo árabe. Fijo mucho la atención sobre el ciclismo u otro asunto cualquiera que me domina. Pero la sensación primera es más poderosa, más íntima, más hiriente, como la que sentiría una vieja armadura solitaria que oyera de pronto relatar y juzgar en voz baja una acción de guerra... ¿la vocación?...⁴⁸

⁴⁵ Liliana Weinberg, *op. cit.*, pp. 14 y 15.

⁴⁶ *Intertextualidad*. Término utilizado por una serie de críticos (J. Kristeva, A. J. Greimas, R. Barthes, G. Genette, J. Ricardou, L. Dallenbach, etc.) para referirse al hecho de la presencia, en un determinado texto de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos, y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones [...]. Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, p. 570.

⁴⁷ Jaime Alazraki, “Relectura de Horacio Quiroga”, en Enrique Pupo-Walker Dir. y Prol., *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, p. 70.

⁴⁸ *Diario*, marzo 20, citado por Rodríguez Monegal en *op. cit.*, p. 47.

La certeza a esta interrogante sólo tendrá respuesta muchos años más tarde, cuando HQ tiene la plena convicción de haber “nacido para escritor, por constituir el arte literario su notoria actividad mental”.⁴⁹ Para Quiroga el oficio de escritor requería aprendizaje; aprendizaje que le llevó muchos años de evolución y que lo condujeron hasta el pináculo de su carrera.

1.3 LOS CUENTOS DE HORACIO QUIROGA

El cuento, en su sentido amplio, es una manifestación artística cuya aparente simplicidad y larga trayectoria a través de la historia lo convierten en uno de los géneros literarios más difíciles de definir,⁵⁰ pero también en uno de los más interesantes. En sus orígenes formaba parte de la tradición oral y era considerado un género popular, que en consecuencia era menospreciado. Con el transcurso del tiempo se extinguió esta tradición y se hicieron intentos por preservarla mediante la escritura; de esta forma perdió algunos de sus elementos (particularmente aquellos relacionados con la oralidad, tales como: la entonación, las inflexiones, el lenguaje corporal que lo acompañaba, entre otros elementos), pero a cambio ganó otros relacionados con estructura y complejidad, como el empleo de un vocabulario con múltiples connotaciones, la posibilidad de utilizar elipsis y las diferentes técnicas relacionadas con el uso de la tipografía.

Sin embargo, el hecho de llevar los cuentos a la forma escrita y de ser sujetos de procedimientos que pertenecen específicamente a ella, no implica que se pueda calificar automáticamente al cuento escrito como literario, por haber diferencias de fondo y forma entre el cuento oral y el cuento escrito como forma literaria, en cuyo caso, se trata de un procedimiento creativo por parte del autor, en cuanto a la intención de éste al escribir y de la más cuidadosa elaboración del lenguaje; de tal manera que

⁴⁹ Horacio Quiroga, “La profesión literaria”, en *op. cit.*, p. 1204.

⁵⁰ *Cuento*, etimológicamente, deriva de *computum* (cálculo, cómputo). Del enumerar objetos se pasó, traslaticamente, al enumerar hechos, al hacer recuento de los mismos. [...] No creo –nos dice Baquero Goyanes que en toda la historia del género exista un ejemplo tan expresivo como este de Pedro Alfonso, tan revelador de cómo un mismo étimo latino se bifurcó en un doblete romance: *cómputo-cuento* (un cultismo y una voz popular, la primera de las cuales quedó reservada para lo estrictamente numérico, en tanto que la segunda se vinculó al viejísimo quehacer humano de narrar hechos e historias curiosas). M. Baquero Goyanes, *Qué es la novela – Qué es el cuento*, pp. 99-100.

habría que situar la existencia del cuento, como género literario, a partir del siglo XIX.

Para fines de este trabajo definiré el cuento como un relato de poca extensión en el que la economía (tanto de extensión, personajes, de lenguaje, de ubicación y de historias) es una característica que favorece la intensidad de su breve trama (*mythos*)⁵¹ en la cual radica su fuerza y su eficacia estética y la transmisión del mensaje; en el cuento, el cuentista busca lo extraordinario, lo extraño,⁵² lo raro, etc. Resulta importante exponer aquí lo que Baquero Goyanes nos dice al respecto: “El cuento es una sola vibración emocional.[...] En la creación de un cuento sólo hay tensión y no tregua. Ahí radica precisamente el secreto de su poder de atracción sobre el lector.”⁵³

Se asume que el cuento maravilloso consiste en “un relato construido según la sucesión regular de las funciones en sus diferentes formas”⁵⁴ y “cuentos que siguen el esquema de los siete personajes”,⁵⁵ de este modo, como nos lo dice E. Méléntski, V. Propp elaboró dos modelos estructurales: el primero, en detalle (la sucesión temporal de las acciones) y el segundo (los personajes),⁵⁶ e indica:

Desde el punto de vista morfológico llamaremos cuento a todo proceso que, partiendo de un daño o de una falta, llega, después de haber pasado por funciones intermedias, a bodas u otras funciones como desenlace. Estas funciones finales pueden ser una

⁵¹ *Mythos (pathos)*. El *movere* (Quint. 12, 10, 59) — *toucher* (Racine, Bérénice, Préface) — [...] origina una conmoción psíquica del público (meramente momentánea en cuanto tal, aunque duradera en sus efectos)[...]. Heinrich Lausberg, *op. cit.*, vol. I, p. 231.

⁵² El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien, el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 24.

⁵³ M. Baquero Goyanes, *op. cit.*, pp. 127 y 150.

⁵⁴ Las funciones de los personajes son los elementos constantes y repetidos de los cuentos maravillosos (su número total es de treinta y una: alejamiento, prohibición y trasgresión, interrogatorio e información, engaño y complicidad, fechoría (o carencia), mediación, comienzo de la acción contraria, partida, primera función del donante y reacción del héroe, recepción del objeto mágico, desplazamiento en el espacio, combate, marca del héroe, victoria, reparación de la carencia, regreso del héroe, persecución y socorro, llegada de incógnito, pretensiones engañosas, tarea difícil y tarea cumplida, reconocimiento y descubrimiento del engaño, transfiguración, castigo, matrimonio.) Todas estas funciones no siempre se hallan presentes, pero su número es limitado y el orden en que aparecen en el curso del desarrollo de la acción es siempre el mismo. E. Méléntski, “El estudio estructural y tipológico del cuento”, en Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁵ Los papeles (en número de siete) que se atribuyen a los personajes concretos del cuento, con sus atributos, son también siempre los mismos. Cada uno de los siete personajes (es decir, los *roles*) y más exactamente el *antagonista* (*el agresor*), *el donante*, *el auxiliar*, *la princesa o su padre*, *el mandatario*, *el héroe* y *el falso héroe* posee su esfera de acción y una o varias funciones. *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

recompensa, una conquista o eliminación del daño, lograr escapar a una persecución, etc.⁵⁷

En este sentido, Horacio Quiroga imprime en sus cuentos realidades basadas en sus propias vivencias con características muy personales, y con *La Retórica del cuento* de su propia autoría; entonces, Horacio Quiroga, quien empezó a hacer cuentos de tipo decadentista, modernista y finalmente realista,⁵⁸ —aunque bien se le podría considerar futurista—⁵⁹ (pero siempre con tendencia naturalista) inicia sus cuentos como señala Propp, con una atmósfera ordenada y plena que ha de ser alterada por un daño (X), pero el *antagonista*, —papel bien definido, que es el que ocasiona el daño que deberá ser reparado por el héroe—, en los cuentos de Quiroga lo representan los elementos de la naturaleza, la locura, la muerte, las relaciones anormales.

En cuanto a los héroes de los cuentos, la diferencia entre Propp y Quiroga no existe, son de dos tipos: *víctimas* y *buscadores*. Otra *función* importante que prevalece en los personajes de los cuentos de Quiroga es la *carencia* (estado de impotencia), pues, llevada al plano de la realidad, revela una existencia siempre tensa, amenazadora y conflictiva en la selva, el monte o situaciones de enfermedad y vicio que conforman una desventaja notable para ellos en caso de cualquier accidente.

No obstante algunas similitudes con el esquema de Propp, la principal diferencia es que en todos los cuentos estudiados por el teórico ruso se llega hasta la última *función* (nupcias o recompensa) después de pasar por la victoria (V), mientras que en la mayoría de los cuentos de Quiroga la acción termina antes, pues, como se mencionaba, el héroe recorre un camino en declive, vive un proceso de degradación o caída y sucumbe, muchas veces sin combatir; sin obtener la victoria. De hecho, las *funciones*

⁵⁷ Propp usa además números para indicar el tipo específico de la función, p.e.: a¹ equivale a la ausencia de los jóvenes, a² a la ausencia de los padres. *Ibidem.*

⁵⁸ “Se es *realista* cuando se busca producir en el lector la *ilusión* de que se le habla fuera del convencionalismo literario, desde la situación real misma y utilizando el lenguaje real. “ Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁹ *Futurismo*. (De futuro.) Es un movimiento subversivo. Proclama su hastío y el cansancio de quienes no soportan el peso de la civilización occidental; busca la libertad, huyendo de todos los contenidos ideológicos y de las representaciones generadas por éstos (impresionismo, expresionismo, cubismo); se dirige al mundo de la mecánica y descubre que la vida moderna, en sus aspectos más dinámicos (principalmente en los avances tecnológicos), debe constituir un objetivo de atención primordial. María Victoria Ayuso de Vicente, *et. al.*, *Diccionario de términos literarios*, p. 161.

casi siempre son pocas y conducen al protagonista al dolor, a la locura o a la muerte, y en Propp regresan o llevan a un estado de felicidad.

Las variantes que se mencionan, sobre todo en el desenlace, son motivadas, principalmente, por la tradición modernista a la que pertenecía HQ en un principio, o bien a la fatalidad que lo acosó durante su vida y, por supuesto, a lo que vivió en el entorno selvático; por lo tanto, estos tres componentes contribuyeron para hacer del de Quiroga un estilo propio, con una tendencia secreta, que la hace fácilmente reconocible y de esta manera se está en la posibilidad de aseverar, como Abelardo Castillo afirma, que Horacio Quiroga fue el creador del cuento en Latinoamérica;⁶⁰ porque la obra de nuestro autor es esencialmente única, singular, vale por lo que tiene de inimitable, por lo que la distingue de todas las demás y no por aquello que la vuelve semejante a otras.

Cabe destacar lo que nos dice Seymour Menton:

El hombre muerto (1920), de Horacio Quiroga, es un cuento magnífico en sí pero cobra mayor importancia al señalarse que es el primer cuento magicorrealista⁶¹ del mundo entero. [...], se puede demostrar el realismo mágico de *El hombre muerto* [...]. Lo que crea, más que nada, el ambiente magicorrealista es la falta de emoción, la falta de dramatismo con que se narra el accidente. El hombre herido no siente ningún dolor, no grita y no aparece ni una gota de sangre. [...] El hecho de que Horacio Quiroga no haya escrito otros cuentos magicorrealistas no desmiente en absoluto la identificación de *El hombre muerto* con esta tendencia universal que había de florecer en las décadas siguientes.⁶²

Me parece pertinente aseverar que Horacio Quiroga, como escritor, fue muy prolífico y se estima que haya escrito alrededor de doscientos cuentos, muchos de los cuales nunca fueron recogidos en volumen, sino que aparecieron en revistas y

⁶⁰ Abelardo Castillo, "Liminar" en Horacio Quiroga, *op. cit.*, p.XXXI.

⁶¹ El *realismo mágico* parte de una realidad. Lo esencial está en que, sea cual fuere la naturaleza de esa realidad, ésta suscite en el artista una exaltación fantástica, capaz de transmutar dicha realidad en algo prodigioso. [...] Se trata más bien de una respuesta ante un estímulo estético. De hecho, la operación puede ser consciente o no. Es decir, el artista puede convertir la realidad en fantasía a propósito, en busca de un efecto estético. Pero también puede hacerlo de modo puramente intuitivo, subconsciente o aún inconscientemente.- Alexis Márquez, *Casa de las Américas*, núm. 87, p. 37.

⁶² *Cfr.* Seymour Menton, XXI. El Uruguay "El primer cuento magicorrealista: 'El hombre muerto' (1920), de Horacio Quiroga", en *Caminata por la narrativa latinoamericana*, p. 703.

periódicos y, por uno u otro motivo, quedaron fuera de las recopilaciones y, por lo tanto, no son muy conocidos pero están al nivel de sus mejores creaciones, además de innumerables artículos críticos sobre diversos asuntos. Entre esta enorme producción literaria encontramos las mismas tendencias de contenido y, aunque su valor literario es irregular, todos los textos ejemplifican el genio de un escritor que vivió en constante tensión interior y que buscó, mediante su obra, dar salida a sus obsesiones más hondamente arraigadas.

Como ya se dijo, al final de su vida, Quiroga escribió varios artículos en los que desplegó sus planteamientos teóricos con respecto a la creación literaria. *El Manual del perfecto cuentista* (1925), *Los trucos del perfecto cuentista* (1925), *Decálogo del perfecto cuentista* (1927), *La retórica del cuento* (1928) y *Ante el tribunal* (1930) expusieron sus ideas sobre el arte de narrar y sirvieron al mismo tiempo como defensa indirecta de su obra ante la crítica de una nueva generación.

Desafortunadamente, entre 1921 - 1926, con la aparición de un grupo de escritores⁶³ que buscaba transformar el campo cultural desde un discurso metafórico, experimental y renovador, la importancia de Quiroga empezó a decaer considerablemente y las miradas del público en general, se dirigieron hacia las nuevas tendencias. Esta generación de escritores, negó los méritos literarios de Quiroga repercutiendo en el ánimo de los lectores rioplatenses.

Se destaca el profundo temor de Quiroga hacia la muerte y el embate de la fatalidad que lo condujeron a escribir historias en las que estos dos elementos cobraron singular importancia, pues al percibir de modo consciente o subconsciente las limitaciones de la mortalidad, pugnó por la inmortalidad a través del arte. La creación artística, para nuestro autor, es el único medio del hombre de burlar, de esquivar la muerte. Horacio Quiroga sufría por la cercanía de la muerte y quiso amortiguar ese dolor mediante la escritura. En tal sentido, nos refiere José Luis Martínez Morales que

Será ésta una producción literaria de verdadero compromiso consigo mismo y con el hombre en cuanto a la visión que de él se tiene. [...] El cuento, por estar más a tono con

⁶³ Oliveiro Gironde, Leopoldo Marechal y Jorge Luis Borges.

la intensidad narrada, será el mejor vehículo de expresión para ellas. A Quiroga no le interesa narrar toda la vida de los personajes sino sólo los episodios que mejor muestren estas actitudes. El cuento, como espacio narrativo, es, o debe ser en el sentir de Horacio Quiroga, un reflejo de la vida, una recreación de la misma.⁶⁴

De ahí que se sitúe a Horacio Quiroga en la esfera del arte de la literatura por su comprensión de la realidad histórica del hombre, en cuanto al artificio logrado a través de su cuentística que en su trayectoria ha rebasado no sólo al tiempo; sino también, a muchos autores de su época, por la razón de no haber atendido sólo a la inmediatez, sino haber respondido con una obra que se actualiza día con día.⁶⁵

⁶⁴ José Luis Martínez Morales, *Horacio Quiroga: Teoría y práctica del cuento*, pp. 34-35.

⁶⁵ Cfr. H.G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 145.

CAPÍTULO 2. EL EPÍTETO

2.1 DEFINICIÓN DEL EPÍTETO

La Dra. Helena Beristáin ofrece una concepción amplia del *epíteto*, al abordar desde diferentes perspectivas este recurso literario, no sólo ilumina con los criterios de aceptabilidad involucrados; sino también hace más comprensible su usualidad

EPÍTETO. *Figura* de construcción o de *nivel* morfosintáctico. Consiste en agregar a un nombre una expresión —*palabra, frase* u *oración*—de naturaleza adjetiva que puede resultar necesaria, en distintos grados, para la *significación*:

El éxito *fácil* lo maleó
Iba con los ojos *llenos de lágrimas*
Parecía una hormiga *laboriosa*

aunque algunos llaman *epíteto* solamente al adjetivo pleonástico que repite innecesariamente una parte del *significado* ya presente en el sustantivo. En esta acepción el *epíteto* constituye una variante de la *sinonimia*. Pero otros también llaman *epíteto* al adjetivo que agrega un significado (hormiga *arriera*) o al que posee valor estilístico.

El *epíteto* pleonástico es un caso de acumulación y amplificación:

Imagen *espantosa* de la muerte
Herrera

Desde el punto de vista gramatical, puede adoptar la *forma* de un complemento adnominal, la de una construcción perifrástica, la de una *aposición* o la de un simple adjetivo.⁶⁶

⁶⁶ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 194.

Es importante remarcar la especialización moderna que experimenta el *epíteto*⁶⁷ en el sentido de ser identificado con el adjetivo atributivo; no obstante, toda palabra sustantivada puede ejercer como epitetado y toda palabra adjetivada la de *epíteto*; incluso una frase puede ser el epitetado y una frase el *epíteto*.

Para este trabajo se hace imprescindible remarcar que en la práctica, ya sea en verso o en prosa, el adjetivo es sólo una de las formas de presentarse el *epíteto*. Bien pueden agregarse sustantivos, adjetivos, verbos o adverbios a un sujeto cualquiera para determinarle e impactar la imaginación con energía expresiva. Recurro a los criterios que pueden señalarse en la consideración gramatical del *epíteto* de acuerdo con Gonzalo Sobejano⁶⁸ son tres:

Primero: El *epíteto* se define como una clase especial del nombre expresiva, por lo general, de la cualidad, identificándose, por tanto, con el adjetivo, pero no siempre teniendo a éste por representante.

Segundo: El *epíteto* es considerado, de manera relevante, una vez establecida la autonomía de sustantivo y adjetivo en cuanto partes de la oración, como aquel adjetivo o expresión en función adjetival que se agrega inmediatamente, sin intermedio de cópula, al sustantivo.

Tercero: Se acentúa aún más la consideración sintáctica o funcional del *epíteto*, de manera que para algunos gramáticos y lingüistas éste no sólo se identifica con el adjetivo atributivo, como en la fase anterior, sino que experimenta respecto de él diversas restricciones.

Hay adjetivos que normalmente se anteponen, p.e.: *El VIEJO alazán obtuvo el honor (El alambre de púa, p. 72)*. La lengua antigua tendía a la anteposición del adjetivo y debe precisamente al doble carácter de brevedad y de usualidad la supervivencia de su posición. Sin embargo, existen adjetivos, normalmente pospuestos, que toleran la inversión, pero cambian de sentido al cambiar de lugar. Por tanto, se observa que el

⁶⁷ En este trabajo, se empleará como equivalentes adjetivo y epíteto, a propósito de que el concepto de *epíteto* que la retórica clásica conservaba para el *epithetum constans* (mansas ovejas, verdes prados, laboriosas hormigas), actualmente, está superado.

⁶⁸ Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, p. 52

cambio sintáctico produce un cambio semántico, signo de la profunda solidaridad de los dos niveles.

Antepuesto, el adjetivo pierde el valor de especie dentro de un género para calificar la categoría y toma un sentido metafórico porque, al ir antepuesto tiene valor genérico.

2.2 EL EPÍTETO DESDE LA ESTILÍSTICA

El valor expresivo del *epíteto* es, sin duda, la esencia de su función; la cual va más allá de lo conceptual al intensificar la representación imaginativa o el realce afectivo de lo significado. El toque personal que un autor imprime a la expresión de una idea del dominio común: *proprie comuna dicere*, palabras de Horacio,⁶⁹ no son sólo esas cualidades que el autor reconoce implicadas en la idea sustantiva, sino que también las actualiza, las escoge, las enuncia, no por una necesidad significativa; sino por una necesidad imaginativa o afectiva. En el proceso, el autor, en este caso Horacio Quiroga suscita una percepción diferente en el lector, de tal manera que su narrativa tenga un valor expresivo especial fundado en la connotación, dentro de un mundo imaginativo, afectivo o imaginativo-afectivo con lo cual logra una recepción más expresiva, más rica en imagen o más rica en tonalidad afectiva, p. e.: *a causa de la DENSA neblina, los caballos repitieron su escapatoria, atravesando otra vez el tabacal SALVAJE* (*El alambre de púa*, p. 72). Tanto narrador, como lector, al decir *neblina*, o decir *tabacal*, saben que entre otras cualidades, la cualidad propia de una es densa y del otro es salvaje.

Pero si sólo se hubiese externado: *a causa de la neblina, los caballos repitieron su escapatoria, atravesando otra vez el tabacal*, el autor no expresaría lo que quiere decir y también el lector captaría sólo una comunicación lógica y objetiva, carente de riqueza expresiva y afectiva. Por otro lado, si se expresara: *a causa de la CAPRICHOSA neblina, los caballos repitieron su escapatoria, atravesando otra vez el tabacal EMPENACHADO*; se implica con estas cualidades, la enunciación de *accidentes*,⁷⁰ que

⁶⁹ A. Dain, "Curso de estilística griega" en *Introducción a la estilística griega*, p. 15.

⁷⁰ *Accidentes*. Se empleará el término *accidente* no en el sentido aristotélico (toda cualidad conllevada por el ser), sino en el sentido de cualidad advenida, no propia, estado pasajero, es decir, en exacto enfrentamiento con el término *propiedad* (cualidad inmanente, necesaria al ser para ser tal). Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, p. 103.

pueden estar o no estar en el ser nombrado por el sustantivo. Con los *epítetos caprichosa y empenachado*, el valor descriptivo de la frase se enriquece. En este sentido se habrá de conceptualizar al *epíteto* como la marca de la capacidad de observación del autor y de su voluntad de expresar lo observado, en tanto que con relación al lector, éste las percibe con la misma imaginación o afectividad de los *epítetos propios* pero aumentada. Por esta razón se está en posición de aseverar que el *epíteto* constituye un notable elemento individualizador del estilo, su ausencia o empleo, su escasez o acumulación en la frase, permiten una apropiada caracterización del estilo de un autor o de una obra, constituyendo un procedimiento estilístico portador de gracia incomparable, de vitalidad y animación.

En otras palabras se dirá que si un *epíteto* significa propiedad o accidente lo revela el hecho de si la cualidad expresada es esencial o no al concepto sustantivo al que va referido. El *epíteto propio* y el *accidental* tienen posibilidades sintácticas diferentes, el primero se distingue por su capacidad para funcionar como atributo antepuesto o pospuesto y como predicativo con la cópula *ser* y por su incapacidad para cualquier otra forma de predicación sustantiva, p. e.: *la blanca nieve, la nieve blanca, la nieve es blanca*, pero no así los siguientes: *la nieve está blanca, la nieve se puso blanca, la nieve parece blanca, etc.*, estos no tienen sentido. En cambio para el accidente caben todas las posibilidades sintagmáticas y se puede decir, p. e.: *los feroces animales, los animales feroces, los animales son feroces, los animales están feroces, los animales se ponen feroces, los animales parecen feroces, etc.*

De acuerdo con Andrés Bello⁷¹ se considera el *epíteto* como un adjetivo que se articula a un sustantivo no sólo para modificarlo y determinarlo, sino para desentrañar, también, de la idea expresada por el nombre una cualidad allí contenida necesariamente. Gonzalo Sobejano emplea este mismo criterio cuando identifica al *epíteto* con el adjetivo calificativo atributivo no-restrictivo, afirmando categóricamente que el criterio básico de la definición del *epíteto* es el criterio de la *no necesidad*,⁷² p.e.: *La víbora irguió la cabeza, y mientras notaba que una RUBIA claridad en el horizonte*

⁷¹ Cfr. A. Bello, *Gramática de la lengua castellana*, pp. 44-45.

⁷² Cfr. Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, pp. 71, 139 y 143.

anunciaba la aurora, vio una angosta sombra, alta y robusta, que avanzaba hacia ella. (Anaconda, p. 324).

El sintagma epítetico constituye un módulo de pensamiento que se traduce, gracias a la concordancia formal de sustantivo y adjetivo en una mayor penetración y dependencia directa de la cualidad con respecto a la sustancia y en consecuencia, se traduce con más efectividad la formalidad semántica de la *inherencia*⁷³ y la formalidad sintáctica de la *inferencia*.⁷⁴

Desde esta perspectiva, la cualidad no es el modo de obrar o conducirse de un objeto o persona, lo cual corresponde a los adjetivos deverbales; sino la inherencia, la que será inseparable del objeto o persona, algo que es suyo, mientras existan el objeto o la persona —como propiedad. De tal manera que, al expresar la cualidad, el adjetivo, propiamente dicho, tiene su origen en la necesidad de distinguir hombres y hombres, cosas y cosas:

1. Puede ser el modo de obrar de los objetos y personas a diferencia del modo de obrar de otros objetos y personas (adjetivos deverbales).
2. Sea la participación de objetos y personas en todos los aspectos o en algunos o alguno de los aspectos de una entidad material o ideal, de los cuales otros objetos y personas no participan o participan en diferente grado (adjetivos denominales).
3. Pueden ser la impresión que objetos y personas comportan inherentemente y provocan vivencialmente respecto de otros objetos y personas que no comportan ni provocan, o comportan y provocan de distinta manera, tal impresión.

En el cuento *El alambre de púa* (p. 67), se ofrecen los elementos lingüísticos necesarios para comparar un sintagma epítetico de *sustantivo/adjetivo*, con sintagmas

⁷³ *Inherencia* significa la estrecha relación que une al adjetivo, especialmente como atributo, con el sustantivo: la propiedad esencial de un objeto o una persona es inherente al objeto o a la persona. Por otra parte, a la imagen del objeto es inherente la nota sensórica que determina la impresión del fenómeno en principio. Hermann Ammann citado por Gonzalo Sobejano en *op. cit.*, p. 98.

⁷⁴ *Inferencia* es el derivar o depender toda noción adjetival, sea calificativa o no, de la noción sustantiva. Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, p. 108.

equivalentes de *sustantivo/complemento de cualidad* y de *sustantivo/frase adjetival*, p.e.:

tierra COLORADA (*El alambre de púa*, p. 67)

mañana de ORO (*El alambre de púa*, p. 67)

El autor concibe un paisaje cromático y designa a los elementos que lo componen cualidades específicas de color y, por tanto, en uno y otro ejemplo, la diferencia estilística es notoria: la preposición y su término (de oro) se muestran con respecto al sustantivo (mañana) como un agregado complementario, mientras que el representante epítetico adjetival (colorada) aparece como una adherencia mental, formalmente asimilado por el sustantivo y traduce una mayor compenetración y dependencia de la cualidad a la sustancia. Por otra parte el uso del complemento adnominal de cualidad en lugar del adjetivo morfológico, hace ver que la cualidad ha sido pensada como sustancia y con ello, como un efecto buscado, la concreción, la plasticidad, la nota sensorial.

El sintagma epítetico:

La bruma MATINAL (*El alambre de púa*, p. 67)

se enfrenta al sintagma formado por un sustantivo más una frase adjetival

El viento, muy frío, cristalizaba aún más LA CLARIDAD DE LA MAÑANA DE ORO (*El alambre de púa*, p. 67)

En el plano valorativo del estilo se trata de dos procedimientos distintos: el sintagma sustantivo-adjetivo pone de relieve la inherencia de la cualidad (*matinal*) del sustantivo; la frase adjetival nos descubre en cambio, un manifiesto interés por lo presentativo y lo descriptivo y con esto la permanencia y fijación de la cualidad expresada en la fantasía del lector.

Al recurrir a la doble función del lenguaje se percibe el *lenguaje-significación*⁷⁵ y, por otra parte el del *lenguaje expresión*⁷⁶ como si se excluyera uno de otro, pero,

⁷⁵ *Significación* es el conjunto de funciones lingüísticas posibles sometiendo e incluso anulando la función poética. Jakobson citado por Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, p. 143.

generalmente, ambos se dan juntos y sólo se separan para cuestiones analíticas; de tal suerte que, el primero tiene un comportamiento social al servicio del entendimiento recíproco entre los hablantes y significa lo que el intelecto piensa y quiere dar a entender. El segundo se comporta como un instrumento personal al servicio de la exteriorización individual del hablante y expresa lo que la imaginación se representa y lo que la voluntad quiere o no quiere dar a imaginar y a sentir.

El *epíteto*, como elemento de la frase que nunca es necesario y como el recurso estilístico de expresión libre, pero con exclusión de lo significativo obligado, es de acuerdo con Gonzalo Sobejano:

- 1.- Un plus que el hablante con toda libertad regala de su expresividad.
- 2.- El *epíteto* se distingue por ser *superfluo*, en el mejor sentido de la palabra, porque se da de más o por añadidura.
- 3.- Un *epíteto* se enuncia porque sí; el sustantivo, con él o sin él, significa lo mismo. Pero si significa lo mismo, no expresa lo mismo.
- 4.- En consecuencia, el sustantivo expresa con un *epíteto* —imaginativa, afectiva o imaginativa y afectivamente— más que sin él.⁷⁷

Gonzalo Sobejano asevera, con elocuencia, que “si el lenguaje sólo contara con su pura función significativa y no tuviera otra finalidad ni tampoco recursos de expresión supersignificativa, necesidades humanas tan vitales como la figuración imaginadora o la manifestación de estados de sensibilidad afectiva no encontrarían forma en él.”⁷⁸ Por esta razón se infiere, claramente, que la narración no podría ser descrita con tan sólo las categorías gramaticales, ya que tales vocablos, por pertenecer a la *lengua* se percibirían como universales y no podrían darnos la impresión de individualidad que se necesita para poder emocionarnos estéticamente. Y esto sólo se logra mediante la desgeneralización individualizadora.⁷⁹

⁷⁶ *Expresión* es la función poética que predomina en mensajes o textos que, evidentemente, admite también otras funciones. *Ibidem*.

⁷⁷ Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁸ Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, pp. 143-144.

⁷⁹ En este sentido, se aclara la razón por la que no se usó como apoyo un lexicón para analizar y glosar los cuentos de HQ: consulté varios lexicones, tanto en biblioteca como en Internet y me percaté que faltaba lo que yo buscaba; el

El alto valor estilístico del *epíteto* se explica con una afirmación general de Alberto Sechehaye, para quien toda idea de relación y toda idea de proceso pueden ser expresadas adjetivamente.⁸⁰ En efecto, se puede representar por un adjetivo la relación que une dos ideas sustantivas, p. e.: *la ESTRELLA que marca el POLO* es conocida como la *ESTRELLA POLAR* desde que audaces y entendidos navegantes establecieron esta relación. En este caso, el *epíteto* es esencialmente la expresión de un complemento de relación traspuesto en cualidad; así como, una idea de proceso que se haya implicada en ciertos adjetivos compuestos o derivados de sustantivos, p. e.: *polvo INSECTICIDA* o polvo que mata a los insectos, y en los participios con carácter adjetival.

Por lo anterior, se intuye claramente que la función del *epíteto* implica no sólo la función de adornar; sino que resulta imprescindible para la brevedad de la locución, porque lo que necesitaría de una larga oración, se suple y se dice igualmente bien con un solo *epíteto*.⁸¹ De esta manera se puede aseverar que el *epíteto* es el instrumento de la energía del estilo,⁸² p. e.:

El dolor en el pie aumentaba, con sensación de TIRANTE abultamiento, [...]

Los dolores FULGURANTES se sucedían en continuos relampagueos, [...]

El Paraná corre allí en el fondo de una INMENSA hoya, cuyas paredes, ALTAS de cien metros, encajonan FÚNEBREMENTE el río. [...]

A la deriva [pp. 52-55]

En consecuencia, se llega a la conclusión de que el habla literaria y la corriente son sólo grados de una misma cosa; que en la primera interviene la estilística para dar cuenta de la totalidad de los elementos significativos del lenguaje (conceptuales, afectivos, imaginativos), de tal manera que el estilo es la expresión personal de un autor; el cual, elabora su propia manera de agrupar las palabras, porque al dotar los objetos de atributos, los desautomatiza y los describe desde una perspectiva diferente, para revelarnos características que la visión rutinaria nos oculta. Por tanto, el movimiento que da a la frase favorece un toque personal a su manera de

sentido afectivo que encierra el *epíteto* como artificio de la obra literaria, que es el que repercute en la psique del lector.

⁸⁰ Alberto Sechehaye, citado por Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, p. 144.

⁸¹ Ignacio Luzán, citado por Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, p. 49.

⁸² J. Gómez Hermosilla, citado por Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, p. 50.

expresar las ideas; pero sobre todo es él mismo, quien además, pone de manifiesto su sensibilidad, adivinando, instintivamente, el lugar donde el adjetivo desarrolla el máximo de su poder evocador. En este sentido, estoy en la posición de decir que el estilo sólo puede definirse en función misma de un texto; razón por la cual se advierten en HQ diversos estilos, que corresponden a diferentes objetivos y períodos de la vida del autor. No obstante, se reconoce el estilo propio de Quiroga a lo largo de toda su obra. De esta forma, en cuanto a la elección del estilo natural de HQ que no buscaba el adorno; aunque no por eso se considera su obra carente de belleza, sino todo lo contrario. Su obra literaria expresada con exactitud trasmite lo que desea manifestar el autor, sentimientos y pensamientos, a través de una elección consciente, e inconsciente; no de vocabulario, debido a que el vocabulario es el elemento menos importante del estilo, de esta manera el escritor usa palabras en contra de la tradición establecida; es decir, las desviaciones que ha tolerado, como nos lo refiere A. Dain: “En el fondo, el verdadero medio que permite al artista poner un remedio al desgaste del vocabulario consiste en emplear las palabras de manera distinta de como se comportan en el uso normal.”⁸³

En Horacio Quiroga no existe un abuso del *epíteto*, sino sólo el necesario para lograr la fina expresividad del autor que, con la economía característica logra, mediante la interrelación entre todos los elementos que conforman sus cuentos, una tensión que convierte al cuento en un texto de carácter eminentemente intenso.

Para efecto del análisis que se realizará en *El epíteto en cuatro cuentos de Horacio Quiroga*, se pretende mostrar un trabajo de análisis diferente, desde la perspectiva de la retórica, la estilística y la gramática literaria; éstas serán valiosas aliadas para transparentar la percepción del *epíteto* desde una intuición individual, sin etiquetas formales que obstaculicen la concepción personal de la forma exterior y de la forma interior,⁸⁴ en cuanto a los significantes seleccionados, traducidos en *epítetos* que conllevan la intencionalidad del autor.

⁸³ A. Dain, “Curso de estilística griega”, en *op. cit.*, p. 30.

⁸⁴ [*Forma exterior* trata de descubrir los significantes estéticos: las técnicas y artificios utilizados por el autor]. Hjelmslev ha llamado *plano de la expresión* tanto al significante saussuriano como al conjunto de significantes que constituyen todo un plano del lenguaje que recubre con sus articulaciones la totalidad de los significados” (Greimas), y lo ha descrito como uno de los dos planos constitutivos de todo lenguaje y de toda semiótica (aun de aquellas cuyo

2.3 EL EPÍTETO DESDE LA SEMÁNTICA

Se puede aseverar que el predominio del *epíteto* se cifra principalmente en la semántica, la morfología y la sintaxis, pero con mayor nitidez desde el punto de vista semántico. Por lo que se puede considerar el *epíteto* o adjetivo, cualidades que reclaman su relación con otro nombre para determinar su propia significación, por carecer de sentido por sí solos; de ahí que sean considerados homónimos, en cuanto a que están disponibles para significar esta o aquella acepción (por fenómeno de polisemia), según el nombre a que se adhieran directamente, sin necesidad de verbo.

La semántica, como la ciencia de los significados, se puede considerar también, como el estudio de la relación entre los símbolos lingüísticos y nuestro mundo circundante, ya sea interior o exterior. Por esta razón, es conveniente distinguir entre conocimiento de las palabras y conocimiento de las cosas para que la palabra sea empleada, no tan sólo como signo lingüístico; sino como elemento de un dominio de la experiencia y además de la cultura, para dar como resultante la resonancia estilística, logro que dominaba Horacio Quiroga, a lo largo de su obra cuentística, al asociar las cosas que encuentra constantemente en su realidad agreste del monte, una serie de recursos descriptivos altamente codificados que trasmite como ideas y sugerencias en la ficcionalidad narrativa de la obra literaria, con la que alcanzó traspasar las barreras culturales, al evocar para los lectores su interpretación de la realidad producida por un grado creciente de particularización, ya que los adjetivos⁸⁵ y toda suerte de frases calificativas también cumplen con esta función particularizante.

El territorio semántico del adjetivo está dividido en dos grandes grupos:

- Primer grupo: los adjetivos determinativos, que no son tema de este trabajo.
- Segundo grupo: los adjetivos, morfológicamente simples o derivados, que expresan la cualidad, simple o compleja, propia o figurada, pero siempre como cualidad;

significante no es de naturaleza auditiva sino olfativa, visual, etc.). Hjelmslev, asimismo, ha denominado *plano de contenido* al conjunto de los significados que recubre toda la extensión de un texto. Es decir: “El plano de los significantes constituye el plano de la expresión, y el de los significados el plano del contenido” (Barthes). Helena Beristáin, *op. cit.*, pp. 460-461.

⁸⁵ Los adjetivos dan cuenta de la *forma* (bloque deforme, *A la deriva*, p. 53), *tamaño* (inmensa hoyo, *A la deriva*, p. 54), *color* (negros bloques de basalto, *A la deriva*, p. 54), *textura* (bloque deforme y durísimo, *A la deriva*, p. 53), *cantidad* (los dos puntitos violeta, *A la deriva*, p. 52); en una palabra, de los atributos elementales susceptibles de observación en el objeto. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 30.

es decir, como carácter inherente del ser representado por el sustantivo, no importa si propio permanente o advenido accidental.

Es en el nivel de abstracción, en el nivel de las transformaciones,⁸⁶ donde se ubican las estructuras semio-narrativas; por ende, se percibe que toda cualidad es abstracta y que sólo puede estar en un ser, depender de un ser o de una actividad.

La diferencia entre substancia y cualidad se explica, cuando la misma palabra se emplea en ambos sentidos: el adjetivo *negro* se sustantiva y entonces se tiene, p. e.: *los negros de la costa*. Lo mismo resulta cuando se tiene un participio presente, p. e.: *la amante*.

En cuanto al sustantivo adjetivado, éste revela, más claramente, que su significado se ha vuelto menos específico, p. e.: cuando el sustantivo *rosa* se adjetiva, se puede aplicar a un número mayor de cosas diferentes; *vestido rosa, rosa amanecer*.

Por lo que se concluye que el *epíteto* más superfluo en apariencia requiere una traslación de sentido para justificar su intencionalidad desde el punto de vista estilístico.

⁸⁶ Los enunciados de hacer rigen los enunciados de estado y permiten *la transformación de un estado de cosas a otro*, lo cual constituye un programa narrativo elemental, y la definición básica de la narratividad. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 15.

CAPÍTULO 3. EL *EPÍTEO* DESDE LA RETÓRICA

3.1 LA RETÓRICA DE ARISTÓTELES

Se considera prioritario reseñar lo que es y ha sido la retórica a lo largo de los siglos, como una de las instituciones más típica y estables de la literatura para otorgar a Horacio Quiroga el crédito que merece *La retórica del cuento* de su propia autoría, la que revela la experiencia y madurez alcanzada en su certera trayectoria cuentística en la cual es fácil percatarse de que las convicciones literarias de este autor en nada se trasponen unas a otras y hacen de su obra teórica, reflexiva, una verdadera poética.

En Grecia nació y alcanzó la retórica un desarrollo pleno a mediados del siglo V antes de nuestra era, y fueron precisamente los griegos los primeros que crearon la retórica como una disciplina específica de carácter teórico y práctico como fuente de enseñanza y aprendizaje.

La Guerra del Peloponeso⁸⁷ dio el impulso definitivo para la consolidación de la retórica en la antigua Grecia, lo que culminó en una retórica que busca causar determinados efectos en su destinatario, inducirlo a pensar y a actuar de cierta manera, entusiasmarlo o refrenarlo.

Antifonte nació hacia el año 480 antes de nuestra era. Fue el primero en escribir tratados de retórica, pero de sus escritos de retórica sólo han sobrevivido sus títulos y algunos fragmentos. Según Antifonte, el poder recurrir a la palabra es una posibilidad que el sistema democrático daba al ciudadano: “[...] yo soy un hombre con poder, porque sé hablar, y en la oligarquía no iba a ser digno de nada; pero sí, y de mucho en la democracia”.⁸⁸

Aristóteles fue el precursor de una presentación sistemática de arte retórica; intentó unir los diversos aspectos hasta entonces separados de la retórica y organizó en un conjunto los detalles ya tratados por otros autores. La retórica es definida por Aristóteles como la contraparte de la dialéctica. Retórica y dialéctica están

⁸⁷ La guerra provocó una profunda crisis en todos los ámbitos de la vida social y familiar. El desorden político acrecentó la desconfianza de la gente en las instituciones, y los líderes populares se vieron en la necesidad de innovar los instrumentos y métodos persuasivos. Gerardo Ramírez Vidal, *La retórica de Antifonte*, p. 26

⁸⁸ *Ibid.* 20.

estrechamente relacionadas con el saber; ambas imbrican verdades comunes, pero mientras la primera persuade y refuta, la segunda sólo expone. Por esto, la retórica se aplica de hecho como un modelo hermenéutico⁸⁹ de la cultura.

En este sentido, resulta interesante el estudio de una de las partes del discurso, como es la exposición. En la exposición, —desde la perspectiva de la narrativa, circunscrita sólo a la novela y al cuento— ya Vladimir Propp buscaba un modelo capaz de explicar, si no todos los relatos, al menos aquellos arquetípicos que encubren la unidad sustancial de fondo, variando las formas de los contenidos. La argumentación que en este caso nos ocupa los cuentos de HQ podrá ser desde la defensa de un tema.⁹⁰

Ars bene dicendi es la definición más amplia de la retórica de acuerdo con Quintiliano,⁹¹ la cual forma parte de las *artes liberales*, las que apuntan a fines elevados (conocimiento y bien común). Son un caudal cultural y un programa educativo de los ciudadanos libres. De este modo la retórica queda insertada en las tres artes de las ciencias del espíritu: gramática, retórica y dialéctica; las que a partir del siglo IX se denominaron *trivium*. Así tenemos que la Τέχνη⁹² estará siempre vinculada a la enseñanza, de la cual se originó.

La retórica como *bene dicendi scientia* se contrapone a la gramática, especialmente a la teoría gramatical. Mientras la gramática se ocupó de la corrección del idioma, la retórica consistió en el arte del bien decir mediante el binomio *res et verba* que determina el discurso; se reparte entre las partes de la retórica de tal suerte que la *inventio*⁹³ afecta a la *res*,⁹⁴ la *elocutio*⁹⁵ se ocupa de los *verba* (“exteriorización de las

⁸⁹ Tanto la filosofía como la *retórica* se ocupan de la hermenéutica. Las dos consideran que la *persuasión* es el medio para hacer aceptar la *interpretación* de lo que está en la intención del *emisor* del *discurso*, y en las posibilidades de percepción del *destinatario* del *mensaje* (interlocutor o lector).

⁹⁰ *Tema*. Para las metodologías que se preocupaban de los contenidos de la obra literaria, el tema es el centro de organización de aquella; y era tarea de la crítica llamada temática descubrir y describir tal núcleo genético fundamental. En esta crítica, por lo más idealista, el tema se determinaba de un modo absolutamente impresionista y su descubrimiento dependía en gran manera de las condiciones de lector. [...] Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 398.

⁹¹ Quint. 2, 17, 37, citado por H. Lausberg en *op. cit.*, vol. I, p. 83.

⁹² Τέχνη = arte. Un acto ejecutado conforme a un plan por un ser racional (el hombre) [...]. Heinrich Lausberg, *op. cit.*, vol. I, p. 59.

⁹³ *Inventio*. Es el “encuentro o hallazgo” de las ideas. [...] La *inventio* es un proceso productivo-creador; consiste en extraer las posibilidades de desarrollo de las ideas contenidas más o menos ocultamente en la *res* (*excogitatio*). [...] la *inventio* es también un proceso parcial; se extrae de la *res* aquello que favorece a la propia causa: [...]

ideas por medio del lenguaje”), mientras que la *dispositio*⁹⁶ la combinación de las palabras es, en primer lugar, *ordenamiento*. Por tanto, según Cesare Segre: es a la *elocutio* a quien corresponde el estilo en sentido estricto.⁹⁷ De ahí que, a partir de la disposición y la combinación de las palabras es preciso construir un conjunto lógico.

En este sentido, se habrá de actualizar el concepto de retórica en cuanto a sus aportes al arte literario en sí; por lo que se puede decir que la retórica es el medio de la poética, en razón de que considera a la obra literaria como una palabra fuera de la lengua común, como un mensaje sin código; por lo cual se apela a la estilística como la nueva retórica, modalidad centrada en la *inventio*, en el lenguaje como factor social y vehículo de transmisión.

3.2 LAS FIGURAS RETÓRICAS

Para abordar este tema, recorro a la cita que hace Antonio López Eire sobre Aristóteles para aclarar que con el uso del lenguaje podemos hacer dos cosas:

Emplearlo para captar la realidad, filosóficamente, o bien dirigirlo a un público, a un lector, para convencerlo o a través de ese artificio que se mencionaba, llegar a sus sentidos para causarle placer, admiración, temor, ira, etc.; esto es causar emociones en el público (*páthos*), con una presentación atractiva del orador (*éthos*), a través de

efectivamente, la *inventio* es en realidad una palestra de la *natura* (especialmente del *ingenium*. Heinrich Lausberg, *op. cit.*, v I, p. 235.

⁹⁴ *Res*: I) “objeto conceptual de que se trata (*materia*) en un discurso y en general en toda obra literaria”, II) pensamiento nacido de la *materia* mediante la *inventio*”, III) “realidad externa” (en contraposición a la realidad interna, personal, designada mediante *animus, persona*), IV) “realidad en general”, V) “como objeto de designación” (contrapuesto: *verbum* “palabra material designadora”, *verba* “función designadora del modo de expresión”), VI) de los recursos artísticos, VII) el precedente artículo abraza sólo fragmentos del amplio empleo de la palabra *res* en el terreno estético. Heinrich Lausberg, *op. cit.*, v III, pp. 202-204.

⁹⁵ *Elocutio*. Traslada al lenguaje las ideas halladas en la *inventio* y ordenadas por la *dispositio*. [...] La *elocutio* suministra “el ropaje lingüístico”, la materialización, la “encarnación” de las ideas: [...] Como la *elocutio* se refiere a la formulación lingüística, se halla relacionada con la gramática. La diferencia entre una y otra radica en el grado de las *virtudes* que tratan de conseguir. Heinrich Lausberg, *op. cit.*, v II, pp. 9-10.

⁹⁶ *Dispositio, collocatio* es el orden de las ideas y pensamientos que hemos encontrado gracias a la *inventio*, [...] La función básica de la *dispositio* consiste en la distribución de un todo (por tanto, del conjunto del discurso así como también de sus partes integrantes, *res* y *verba*). La distribución puede obedecer a dos motivos: energía e integridad. Heinrich Lausberg, *op. cit.*, v I, pp. 367-368.

⁹⁷ Cesare Segre, *op. cit.*, p. 226.

hermosas palabras estilísticamente marcadas (*léxis*) por su apropiada elección y sabia composición.⁹⁸

Cabe mencionar, la importancia de destacar el carácter indirecto y simbólico del lenguaje, el cual a la hora de capturar la realidad con él, muestra ciertas deficiencias, de este modo el lenguaje se convierte en portador de una eficacia tal que puede incluso someter la realidad cuando logra ser persuasivo. Por lo que se infiere que la lengua no es un simple instrumento de comunicación; la lengua comporta, inscrito en la sintaxis y el léxico, todo un código de relaciones humanas.

En efecto, Antonio López Eire nos mueve a reflexionar cuando afirma:

Decir que la lengua es ‘retórica’ significa que la lengua proporciona una actividad con la que se puede convencer a otros, y esto sólo es posible porque la lengua no capta ni reproduce totalmente la realidad, sino, más bien, es ambigua, y más apropiada para la persuasión emocional y estética que racional, pero justamente por ello sumamente apta para influir en los demás y convencer en cuestiones donde la certeza absoluta está excluida, es decir, en la mayor parte de las cuestiones humanas.⁹⁹

Ahora bien, para usar adecuadamente el *epíteto* como lo hace saber Aristóteles: “Se disimula bien el artificio, si uno compone seleccionando los vocablos en el lenguaje corriente; [...]”.¹⁰⁰ Y conviene exponer las cosas con metáforas y con *epítetos*, pero guardándose de lo poético. [...],¹⁰¹ de tal manera que se hace necesario encuadrar el uso del artificio desde la perspectiva de las *figuras retóricas*.

En consecuencia, se tiene que las relaciones entre el significante, el significado y el referente nunca se abordan de frente, —este es el sentido profundo de lo arbitrario saussuriano, en que el signo se anuncia a la vez, paradójicamente, como unidad y dualidad—¹⁰² y por lo tanto se recurre a conceptos como “estímulo” y “respuesta”, que

⁹⁸ Cfr. Aristóteles, *Retórica*, 1354^a28, citado por Antonio López Eire, en *Sobre el carácter retórico del lenguaje*, p. 19.

⁹⁹ Antonio López Eire, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁰ Aristóteles, *Arte poética. Arte retórica*, p. 199.

¹⁰¹ *Ibid.* 200.

¹⁰² *Unidad*, ya que no hay significado sin significante, y también dualidad, puesto que el significado implica *un* significante, pero no *tal* significante. Desligamiento y diferencia que posibilitan un mecanismo de paráfrasis en que

son reflexivos entre sí, no hay estímulo sin respuesta, ni respuesta sin estímulo, y es aquí donde cabe imbuir la percepción de las figuras retóricas, de acuerdo con lo que la Dra. Helena Beristáin nos refiere al respecto:

FIGURA RETÓRICA (y figura de dicción, *barbarismo*, figura de construcción, solecismo, “*schemata*”, figura de pensamiento, *extrañamiento*, *desautomatización* y singularización).

La *retórica* tradicional llamó *figura* a la expresión ya sea desviada de la *norma*, es decir, apartada del uso gramatical común, ya sea desviada de otras figuras o de otros *discursos*, cuyo propósito es lograr un efecto estilístico, lo mismo cuando consiste en la modificación o redistribución de *palabras* que cuando se trata de un nuevo giro de pensamiento que no altera las palabras ni la *estructura* de las *frases*. LAUSBERG). [...]¹⁰³

El Grupo μ ¹⁰⁴ con la intención de reelaborar la tipología de figuras de la retórica clásica desde una moderna lingüística; se basa en las transformaciones de los elementos lingüísticos hasta la actualidad y sobre todo en los diferentes *planos* (expresión y contenido) y niveles del material lingüístico, a partir del cual se organizan las distintas figuras y tropos de acuerdo con cuatro operaciones lógicas que recuerdan las consignadas por la ya mencionada retórica clásica: supresión, adición, supresión-adición y permutación; de lo cual se desprende primeramente: Una primera distinción entre *figuras de expresión* y *figuras de contenido*. A su vez, las figuras de expresión se subdividen en *metaplasmos* y *metataxis*, y las de contenido en *metasememas* y *metalogismos*.¹⁰⁵

Para fundamentar el uso de esta licencia de permutación, es necesario abrir un pequeño paréntesis que permita aclarar principalmente el *Grado cero* y

el signo lingüístico halla su especificidad: poder significar su propio sentido y ser al mismo tiempo signo y metasigno. Cfr. Jean Cohen, *El lenguaje de la poesía*, p. 36.

¹⁰³ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 211.

¹⁰⁴ El Grupo μ está integrado por profesores universitarios de Lieja, quienes interesados por los problemas de la expresión se han reunido bajo la inicial de la palabra que designa, en griego, a la más prestigiosa de las metáforas para recuperar conceptos que subyacen a la retórica.

¹⁰⁵ Cfr. Grupo μ , *op. cit.*, pp. 72-77.

subsecuentemente, lo que se considera *desvío*; con este propósito se habrá de considerar lo siguiente.

3.2.1 EL GRADO CERO Y LOS DESVÍOS DE LA LENGUA

De acuerdo con el Grupo μ , el *Grado cero* es un discurso desprovisto de artificios retóricos, que cumple rigurosamente las normas gramaticales, desnudo de todo sobreentendido; se puede encontrar este discurso en el lenguaje científico en el que prevalece el criterio de la univocidad. El grado cero absoluto sería entonces un discurso llevado a sus semas esenciales, es decir, a semas a los que no se podría suprimir sin retirar al mismo tiempo toda significación al discurso. Se infiere que todo lo que forma parte del código lingüístico constituye una norma,¹⁰⁶ es decir un *grado cero*: ortografía, gramática, sentido de las palabras. A lo que añadimos el código «lógico», definido por la veracidad del discurso.¹⁰⁷

De esta manera, toda trasgresión a la norma de uso dentro de la gramática y sintaxis da lugar a desvío perceptible que aparecerá en la lógica como forma del contenido y en la semántica como contenido de la forma de una misma realidad que es la inteligencia en acción; de ahí que, la idea de una norma lingüística, ya no se funda en el uso, variable a nivel de palabras; sino en un conjunto ilimitado e invariante de reglas operativas. En consecuencia, la noción de desvío como transgresión sistemática de la norma, como rasgo característico de la poeticidad, toma también una significación lógica. Sin embargo, tienden a confundirse desvío lingüístico de tipo fónico (p.e.: los aspectos rítmicos y métricos del verso) y morfosintáctico (apócope, prótesis, metátesis, elipsis, hipérbaton, paralelismos, etc.); con desvío lógico de tipo semánticos (metáfora, metonimia, símbolo) y lógico (ironía, hipérbole, etc.). El concepto de “desvío” ha sido utilizado como medio de determinación de la especificidad del lenguaje literario frente al

¹⁰⁶ Norma² (*Ling gral*). Empleo de formas lingüísticas (fonológicas, morfológicas, sintácticas, etc.) de acuerdo con el criterio de corrección impuesto por la gramática normativa de una lengua. Elizabeth Luna Traill *et al*, *Diccionario Básico de Lingüística*, p. 929.

¹⁰⁷ Cfr. Grupo μ , *op. cit.*, pp. 77-82.

no literario en el que la existencia de la figura, como desvío, está por encima de sus manifestaciones lingüísticas, tendiente a la comunicación del pensamiento.¹⁰⁸

En este sentido, la permutación entre *sustantivo-adjetivo epíteto*; el desvío se localiza precisamente en la trasgresión de la norma de uso de los adjetivos, los cuales deben posponerse al sustantivo. Hay adjetivos que normalmente se anteponen, restos de la lengua antigua, que tendía a la anteposición, y deben sin duda la supervivencia de su posición a su doble carácter de brevedad y de usualidad, mientras que otra clase de adjetivos que normalmente se posponen, toleran la inversión, pero cambian de sentido al cambiar de lugar. Si se analiza la inversión del adjetivo —como nos lo explica Jean Cohen— no es sino una forma débil de la figura, que puede alcanzar mayor amplitud. Se puede medir su eficacia comparándola con su propia forma normal. [...] lo cual nos revela que no debe su poeticidad sólo a la inversión. Pero, indudablemente, pierde algo si recobra el orden normal. [...] La inversión no es sino una de las múltiples formas de la desviación gramatical.¹⁰⁹

De acuerdo con el Grupo μ , el *epíteto* como figura de permutación¹¹⁰ consiste en el paso del *epíteto* ante el sustantivo al que determina; Esta verdadera transformación del grupo sustantivo + adjetivo engendra a menudo una derivación del adjetivo en sustantivo abstracto, p. e.: *una metálica SEQUEDAD de garganta (A la deriva, pp. 52-55)*, en el que se observa una operación relacional de la retórica, la cual se limita, únicamente, a alterar el orden lineal que existen entre las unidades.

¹⁰⁸ Cfr. Jean Cohen, “Teoría de la figura”, en *Investigaciones retóricas II*, pp. 12-13. [Se hace una adecuación al texto de Cohen para transparentar el funcionamiento del *epíteto*.]

¹⁰⁹ Jean Cohen, *op. cit.*, p. 101.

¹¹⁰ *Permutación*. La permutación modifica el orden de los sintagmas en la frase y de los morfemas en el sintagma. [...] ciertas permutaciones idiomáticas forman parte de la norma, tales como la anteposición de [...] ciertos adjetivos o adverbios. [...] La inversión constituye un cambio completo del orden en el interior de una fracción de frase o incluso en el interior de una frase entera. [...] la perturbación no es grande, pues sólo se realiza en dos términos, sujeto y verbo, sustantivo y *epíteto*, etc. Sin embargo, entre estos dos términos, hay algo más que intercambio de posiciones: hay un esbozo de intercambio de funciones. En efecto, invertidos sintagmas y morfemas, ven desaparecer uno de sus rasgos distintivos, la posición. Además, y por un ligero deslizamiento, se encuentran más o menos provistos de los atributos de la posición que usurpan. [Por otra parte,] si la inversión se traduce ante todo mediante maniobras en el orden de los tres constituyentes principales de la frase, [...] o sustantivo-adjetivo *epíteto*. Así, en la medida en que el empleo fija para los adjetivos un lugar determinado, la anteposición y la posposición del *epíteto* serán alternativamente contadas en el número de la inversión. [...] Las permutaciones practicadas en los segmentos de la frase contienen, en la lectura escrita, un valor para la vista, pues atraen la mirada hacia el texto en cuanto orden espacial y no solamente causal y temporal. Cfr. Grupo μ , *op. cit.*, pp. 142, 146 y 148

Sin embargo, difiero de tal conceptualización de la retórica y me solidarizo con el siguiente criterio de Gonzalo Sobejano:¹¹¹ “Antepuestos o pospuestos al sustantivo, esos adjetivos son para nuestra inmediata percepción idiomática del mismo modo *epítetos*”—con referencia a ejemplos del tipo: *el gallardo mancebo* y *el mar inmenso*. Se sustenta lo anterior en la percepción del *epíteto*, cuyo valor subyace en connotar significados desde la función expresiva.

¹¹¹ Gonzalo Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, p. 13.

CAPÍTULO 4. EL *EPÍTETO* EN CUATRO CUENTOS DE HQ

El análisis del *epíteto* en cuatro cuentos de Horacio Quiroga se apoyará fundamentalmente en la siguiente convicción:

4.1 EL *EPÍTETO* COMO ARTIFICIO LINGÜÍSTICO

Aunque el control del lenguaje, la sobriedad y la economía expresiva son los rasgos que caracterizan la obra de HQ, se percibe a la vez, la precisión y claridad que, en algunos casos, se ve alterada por la técnica de alargamiento del enunciado, realizada por medio de adjetivos, sustantivos, adverbios y todo tipo de frases, calificativas con un alto grado de particularización semántica, que con un lenguaje realista de efectos de sentido verosimilizantes, que naturalizan y ocultan el carácter de artificio, evita las ambigüedades; de tal manera que las que parecen cualidades accidentales se comportan como cualidades propias en los sintagmas de sustantivo + adjetivo (SA), adjetivo + sustantivo (AS), adjetivo + sustantivo + adjetivo (ASA), sustantivo + adjetivo + adjetivo (SAA), sustantivo + adjetivo + adjetivo + adjetivo (SAAA), adjetivo + adjetivo + sustantivo (AAS), adjetivo + sustantivo + adjetivo + adjetivo (ASAA), sustantivo + sustantivo + adjetivo (SSA), sustantivo + prep. (de) + sustantivo (S de S) y diferentes combinaciones de sustantivo, adjetivo, complemento de cualidad; verbo + adjetivo adverbial (V ADV), adverbio + adjetivo (ADV A), adjetivo + adverbio (A ADV), sustantivo + adverbio + adjetivo (S ADV A)¹¹² con el valor estético del *epíteto* que resulta, como ya se ha dicho, de la inherencia de la cualidad a la sustancia.

En este sentido, el análisis sobre el *epíteto* como artificio lingüístico que expresa una evaluación emotiva, sin olvidar las expresiones prosaicas e incluso vulgares que impliquen expresividad, conlleva la observación de las posibles variedades que nuestro autor empleaba en sus cuentos para connotar los significados añadidos al propio de una palabra con el fin de potencializar la evocación, sugerencia, implicación, de manera

¹¹² Fórmulas de los sintagmas epítéticos que se analizan.

neta o vaga, lo que redundaría en un acto múltiple de interpretación en cada uno de nosotros considerado individualmente. Por tanto, la mayoría de las veces este acto es apenas esbozado; o bien, ni siquiera es conscientemente reconocido.

Advierto que sólo se analizan cuatro de los cuentos que la crítica ha considerado clásicos por la preferencia que se ha tenido de ellos, para lo cual, se inserta a continuación la clasificación de los *epítetos*, que se utilizará para localizarlos en dos cuentos tempranos: *A la deriva* y *El almohadón de pluma* y dos cuentos tardíos: *El hombre muerto* y *El hijo*. Esta clasificación¹¹³ de la Tabla II se basa en los conceptos sintácticos de los autores que se mencionan en las notas al pie; mientras que la clasificación de la Tabla I obedece a una actualización y adaptación conveniente a la obra quiroguiana, desde un acercamiento a la obra literaria, para destacar, a la vez, que toda particularidad idiomática en el estilo, corresponde a una peculiaridad psíquica meditada en la que el *epíteto* como recurso estilístico en el que se da lo expresivo libre con exclusión de lo significativo obligado repercute y está presente, aún en la narrativa.

El contenido temático semejante (decadencia, corrupción, desesperación y muerte) unifica la obra cuentística de Horacio Quiroga, a través de una descripción organizada y secuencial aporta la ilusión del espacio temporal de Misiones, donde se desarrollan casi todos sus relatos. No obstante, en los cuentos *El hijo* y *El almohadón de pluma*, también se advierte la descripción física y moral de los personajes y se puede apreciar, claramente, plasmado en estas obras un Quiroga afectivo y sentimental. En este sentido, el tema descriptivo se manifiesta como un inventario de propiedades, atributos o detalles expresados por adjetivos, sustantivos, adverbios, y, como se ha mencionado, todo tipo de frases calificativas con un alto grado de particularización semántica; que a su vez producen la ilusión de fidelidad y realidad con respecto al objeto descrito; es decir, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel que, todos los elementos descriptivos: adjetivos, sustantivos, adverbios, y frases calificativas no describen directamente el objeto sino que remiten a los temas que animan la totalidad

¹¹³ *Infra*. Tabla I Descripción del *epíteto* por su expresividad y afecto, pp. 44-48 . Tabla II Descripción del *epíteto* desde la perspectiva de la forma exterior, pp. 49-54.

del relato, o al estado de ánimo, la visión del mundo y las opiniones del sujeto que lo contempla.¹¹⁴

4.1.1 EL ANÁLISIS DE CUATRO CUENTOS DE HQ

Horacio Quiroga, siempre fiel al verismo, involucra su narrativa con imágenes creadas con *epítetos* que logran llegar a la imaginación para capturar, potencialmente, todo un cúmulo de indicios imaginativos, afectivos, o imaginativo-afectivos que se magnifican por su expresividad; no para evanescer la trama de sus cuentos, sino, todo lo contrario, amalgamar el tema del relato con la belleza vigorosa del *epíteto* que impele a la fruición.

La obra de Quiroga no sólo revela ingenio y creatividad; sino que manifiesta todo un arte magistral de vida, conoce y aprecia la tierra en la que vive, sus pobladores, tanto humanos como animales, pero, sobre todo, conoce los sentimientos del hombre y de la naturaleza y sabe ponerlos en palabras.¹¹⁵ No obstante, lo más relevante de su obra, no es ¿qué dice?, sino ¿cómo lo dice?

4.1.2 LA CONSTRUCCIÓN DEL *EPÍTETO* EN CUATRO CUENTOS DE HQ

Se localizan diferentes formas de aplicación de los *epítetos* en los cuatro cuentos analizados desde el punto de vista de la forma exterior para descubrir los significantes

¹¹⁴ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 41

¹¹⁵ El muestreo que se despliega en los APÉNDICE I y II de este trabajo se refiere a los contenidos de las Tablas I y II. La primera permea la descripción del *epíteto* en cuanto a la expresividad y afecto e involucra trece grandes rubros en los que se ha pretendido involucrar los aspectos de la forma interior (contenido imaginativo, afectivo e imaginativo-afectivo) que Quiroga ha querido connotar, como parte de las desviaciones toleradas en el lenguaje artístico respecto del cotidiano; —en este caso: *epítetos*. Estos *epítetos* están consignados en el APÉNDICE I como sigue: Los rubros de la forma interior en la columna izquierda. La siguiente columna contiene el muestreo de ejemplos sustraídos de los cuatro cuentos a que se refiere este estudio, los cuales pueden repetirse por considerarse adecuados para diferentes connotaciones. La tercera columna indica la página en la cual encontramos el ejemplo aludido en el análisis de cuatro cuentos de HQ.

estéticos: puede adoptar la forma de un complemento adnominal, la de una construcción perifrástica, la de una aposición o la de un simple adjetivo.¹¹⁶

En este sentido, estos *epítetos* serán los que traduzcan una visión personal del autor, es decir, no sólo el modo de ser de las cosas sino el modo como se perciben en una actualización de la obra de Horacio Quiroga, a casi cien años de su creación, por lo que, con la mejor intención, se trata de ubicar el uso del *epíteto* en el texto literario como sucesión fija de significados gráficos, según se advierte en las isotopías que dan muestra de coherencia artística, riqueza fenomenológica y unidad de la función poética. En efecto, HQ desarrolló un discurso propio interior, dentro de límites en gran parte escogidos por él para desarrollar una estructura armónica.

En consecuencia, este trabajo se aboca al desdoblamiento del *epíteto* desde los procedimientos del lenguaje literario. Por mi parte, aclaro que en el análisis de los cuentos el comentario filológico se hará cuando se considere pertinente, para explicar el por qué se ha percibido como *epíteto*, o bien, cuando la distancia entre la lengua del autor y la nuestra sea bastante diferente; pero también, cuando exista un alejamiento de la lengua del escritor respecto a la de su tiempo, como voces arcaicas, dialectales o neologismos.

¹¹⁶ Este muestreo se consigna en el APÉNDICE II en el que se despliega la cala correspondiente al uso del *epíteto* de acuerdo a su construcción morfosintáctica, de la siguiente manera: En la primera columna se concentran los rubros de la Tabla II; la segunda columna contiene los *epítetos* encontrados en los cuatro cuentos analizados de HQ, y en la tercera columna se encuentra el número de página en la que se localiza el *epíteto* aludido en el análisis de los cuentos.

TABLA I
 EPÍTETOS ENCONTRADOS EN LA NARRATIVA DE HORACIO QUIROGA

	DESCRIPCIÓN DEL EPÍTETO POR SU EXPRESIVIDAD Y AFECTO
1	<p>La narrativa, como acto comunicativo, desencadena emociones estéticas a través de una comunicación entre autor y lector, basada ésta en la intencionalidad, y lograda mediante técnicas y artificios utilizados en su cuentística para impregnar la mente con imágenes alusivas a:</p> <p>1.1 LA OSCURIDAD Y LA FRESCURA de los lugares vegetalmente poblados, [El monte dejaba caer sobre el río su <i>frescura CREPUSCULAR</i>, (HQ, <i>A la deriva</i>, p. 55)].¹¹⁷</p> <p>1.2 LA PRESENCIA DE FLORES, sin evocar el color, ni la abundancia, [Abundaban las <i>chircas y malvas SILVESTRES</i>, (HQ, <i>El hombre muerto</i>, p. 653)].¹¹⁸</p> <p>1.3 LA PLACIBILIDAD DEL LUGAR, [Al atardecer, sin embargo, su <i>belleza sombría y CALMA</i> (HQ, <i>A la deriva</i>, p. 54)].¹¹⁹</p> <p>1.4 LA TEMPERATURA, como particularidad del entorno, [Bajo el <i>cielo y el aire CANDENTES</i>, (HQ, <i>El hijo</i>, p. 756)].¹²⁰</p>
2	<p>Con una eficacia imaginativa inefable, se connota que toda la descripción del paisaje, objetos, personajes y todo hallazgo se ha captado a través de los ojos:</p> <p>2.1 EL SENTIDO DE LA VISTA [sirve para forjarse en la mente una imagen rica en cualidades que con ponderación y creatividad sugieren y expresan los atributos percibidos visualmente para prolongar al sustantivo], [y ya con <i>lustre GANGRENOSO</i>. (HQ, <i>A la deriva</i>, p. 53)].¹²¹</p> <p>2.2 Involucran las CUALIDADES DE TAMAÑO [sobre todo para estimular la imaginación.], [¿Llegaría pronto? El <i>cielo</i>, al poniente, se abría ahora en <i>PANTALLA de oro</i>, y el <i>río</i> se había coloreado también [<i>de oro</i>]. (HQ, <i>A la deriva</i>, p. 54)].¹²²</p> <p>2.3 CONTRASTES E IMPRESIONES DE LUZ Y SOMBRA empleados como recursos narrativos de la realidad, [Ahora, en cada <i>rincón SOMBRÍO de bosque ve CENTELLOS de alambre</i>; (HQ, <i>El hijo</i>, p. 755)].¹²³</p>

¹¹⁷ Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Garcilaso de la Vega en *op. cit.*, Eg. I 241 “*verde prado de fresca sombra lleno*”, p. 205.

¹¹⁸ *Ibid.* 205, Eg III 74 “*El suave olor de aquel florido suelo*”.

¹¹⁹ *Ibidem.* Eg II 1463 “*venir por un espeso bosque ameno*”.

¹²⁰ *Ibid.* 195, El II 175 “*Si donde el sol ardiente reverbera*”.

¹²¹ *Ibid.* 221, Eg III 217 “*En la hermosa tela se veían*”.

¹²² *Ibid.* 206, Eg II 52 “*de un alto pino ó robre*”.

¹²³ Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Luis de Góngora en *op. cit.*, I 842 “*Ni a la pluuia luciente de oro fino*”, p. 282.

	<p>2.4 Captación de LAS CUALIDADES SIMPLES DE COLOR Y CROMATISMO [se advierten manifestaciones inaparentes, totalmente emotivas y que no corresponden solamente a cualidades simples de color; sino que matizan el texto para lograr la praxis estética], [el hombre ve desde el duro suelo el techo ROJO de su casa (HQ, <i>El hombre muerto</i>, p. 654)].¹²⁴</p>
3	<p>Artificio de expresiva sutileza que manifiesta la sensibilidad del autor:</p> <p>3.1 ALUSIONES SENSORIALES [como conductor de primer orden, que hacen sentir lo que el autor sugiere], [y aún vivía dormida en la casa HOSTIL sin querer pensar en nada (HQ, <i>El almohadón de pluma</i>, p. 97)].¹²⁵</p> <p>3.2 Se perciben SENSACIONES TACTILARES [con las que se logra despertar la mente del lector para imaginar la sensación aludida], [La pierna entera, hasta medio muslo, era ya un <i>bloque deforme</i> y DURÍSIMO que reventaba la ropa. (HQ, <i>A la deriva</i>, p. 53)].¹²⁶</p> <p>3.3 [LAS NOTAS OLFATIVAS remiten, con sensación agradable, a la naturaleza que conlleva exuberancia.] La especial sensibilidad olfativa del iniciador Baudelaire tiene aquí, como en otros muchos aspectos, su eficacia. [en PENETRANTES efluvios de azahar y miel silvestre. (HQ, <i>A la deriva</i>, p. 55)].¹²⁷</p>
4	<p>El tema DESCRIPTIVO se despliega en una serie de atributos, partes y/o detalles que van dibujando la imagen de un lugar, de un objeto, de un personaje. [RUBIA, ANGELICAL y TÍMIDA, (HQ, <i>El almohadón de pluma</i>, p. 97)].¹²⁸</p>
5	<p>En la SINESTESIA el adjetivo que irrealmente se atribuye al sustantivo está siempre simbolizando, de una manera esencialmente difusa e irracional, una cualidad real, o varias en conjunto, de tal sustantivo, o de otro diferente. Cuando sinestésicamente hablamos de “colores que cantan”, la expresión “que cantan” alude vagamente a la armonía y exaltación que esos colores ostentan. En la sinestesia, la cualidad irrealmente concedida al objeto resulta de una pura invención del autor.¹²⁹</p> <p>5.1 CUALIDADES SENSORIALES DE COLOR, [el hombre sintió dos o tres FULGURANTES puntadas que como relámpagos (HQ, <i>A la deriva</i>, p. 52)].¹³⁰</p> <p>5.2 CUALIDADES SENSORIALES DE FORMA, [La pierna entera, hasta medio muslo,</p>

¹²⁴ Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Garcilaso de la Vega en *op. cit.*, Eg III 183-4 “*las rosas blancas por allí sembradas / tornaba con su sangre coloradas / cestillos blancos de purpúreas rosas*”, p. 208.

¹²⁵ *Ibid.* 207, Eg II 73 “*gustando tiernas flores*”.

¹²⁶ Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Luis de Góngora en *op. cit.*, II 578 “*Crystal, agua al fin dulcemente dura*”, p. 285.

¹²⁷ Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Rubén Darío en *op. cit.*, “*Y en la fragante armoniosa floresta*”, p. 376.

¹²⁸ Cfr. Luz Aurora Pimentel cita a Honoré de Balzac en *El relato en perspepciva*, [...] “*en aquel ilustre valle lleno de cascotes y de arroyos turbios por el lodo*” [...], pp. 26 y 27.

¹²⁹ Cfr. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*; pp. 158 y 159.

¹³⁰ Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Garcilaso de la Vega en *op. cit.*, “*por ti la verde hierba, el fresco viento*”, p. 206.

	<p>era ya un <i>bloque DEFORME y durísimo</i> que reventaba la ropa. (HQ, <i>A la deriva</i>, p. 53)].¹³¹</p> <p>5.3 El EFECTO IMPRESIONISTA pone de relieve, imaginativamente las calificaciones de esos objetos; lo que obedece a un sentido no racional sino emocional del autor. [Como el sol, el calor y la <i>CALMA AMBIENTE</i>, (HQ, <i>El hijo</i>, p. 752)].¹³²</p> <p>5.4 La combinación AUDITIVO-VISUAL sugestiva a los sentidos, [La <i>BLANCURA del patio SILENCIOSO</i>. (HQ, <i>El almohadón de pluma</i>, p. 97)].¹³³</p> <p>5.5 Estas cualidades causan sensaciones DE AUDICIÓN Y SILENCIO en las cuales se observa una marcada voluntad de halagar la imaginación del lector y de complacerle estéticamente. [En el <i>SILENCIO DE LA SELVA</i> no se oyó un solo rumor. (HQ, <i>A la deriva</i>, p. 54)].¹³⁴</p> <p>5.6 Se logra la precisión de la calificación a través de efectos estéticos que comportan una impresión extraña, desconcertante al primer impacto, pero se traducen en una SENSACIÓN NOVEDOSA por su originalidad. [En ese <i>EXTRAÑO nido de amor</i>, (HQ, <i>El almohadón de pluma</i>, p. 97)].¹³⁵</p> <p>5.7 Los sustantivos ofrecen muy a menudo más espíritu que cuerpo: es, entonces, el adjetivo el que se encarga de corporeizar caracterizando con CALIFICATIVOS MATERIALES PARA SUSTANTIVOS ABSTRACTOS. [una <i>METÁLICA sequedad</i> de garganta, (HQ, <i>A la deriva</i>, p. 52)].¹³⁶</p>
6	<p>El artificio logrado con el RECURSO METAFÓRICO conlleva siempre una alusión a otro objeto que el representado por el sustantivo y en dicha alusión cabe una hipérbole, una metáfora, una comparación, en suma, una traslación propia del lenguaje figurado. Pero existe también un tipo de metáfora mitigada [...] —que es siempre, al mismo tiempo, una perífrasis—. [Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese <i>RÍGIDO cielo de amor</i>; (HQ, <i>El almohadón de pluma</i>, p. 97)].¹³⁷</p>
7	<p>El ÉNFASIS denota una reacción pasional del escritor, una exaltación de ánimo que expresa sentimientos intensos y fuertes emociones. Estos <i>epítetos</i> son a la vez, emotivos, febriles, electrizantes; por esta razón penetran en la psique del lector al no precisar una calidad determinada, sino que encarecen,</p>

¹³¹ *Ibid.* 207, “en torcidas raíces, se extendían,”.

¹³² *Ibid.* 213, “hasta que el blanco pie tocó mojado,”.

¹³³ Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Luis de Góngora en *op. cit.*, II 894 “La disonante niebla de las aues.”, p. 286.

¹³⁴ *Ibid.* 283-284, II 730-1 “La fogaza nariz, en un sonoro / Relincho i otro saludó sus raios.”.

¹³⁵ Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Jorge Guillén en *op. cit.*, “— ¡La tarde es tan alta! — / Ofrece una escala / Cortés a lo raso.”, pp. 390-391.

¹³⁶ *Ibid.* 394, 309 “Recta blancura refrigeradora”.

¹³⁷ Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Fernando de Herrera en *op. cit.*, “Cubrió el sagrado Betis de florida / púrpura i blandas esmeraldas llena / i tiernas perlas la ribera ondosa, [...]”, p. 254.

	ponderan, exaltan su objeto. [<i>nada</i> tiene ya que ver ni con el potrero, que formó él mismo a azada, durante cinco meses consecutivos; ni con el bananal, obra de sus <i>SOLAS manos</i> . (HQ, <i>El hombre muerto</i> , p. 655)]. ¹³⁸
8	Se evita el uso de adjetivaciones desgastadas y se sustituyen por adjetivos del lenguaje REFINADO Y CULTO, muchas veces latinismos, para designar cualidades usuales y comunes, [La <i>ATROZ sequedad de garganta</i> que el aliento parecía caldear más, aumentaba a la par. (HQ, <i>A la deriva</i> , p. 53)]. ¹³⁹
9	LA IDEA DE MOVIMIENTO que se capta en estos <i>epítetos</i> que revelan la rapidez o lentitud de la acción, en los cuales se intuye la actividad descrita como una cualidad activa irradiada de adjetivos que evocan acción, que es acción y es cualidad a un tiempo; razón por la cual es difícil advertir no sólo la cualidad, sino también la acción, [<i>Todo, todo</i> exactamente como siempre; el <i>sol de fuego</i> , el <i>aire VIBRANTE</i> y <i>solitario</i> , los <i>bananos inmóviles</i> , (HQ, <i>El hombre muerto</i> , p. 655)]. ¹⁴⁰
10	Los calificativos PASIVOS (participios puros o participios degenerados). Indican el resultado de una acción —lo que evoca, por tanto, el desarrollo de la misma hasta llegar a él— o una circunstancia cualquiera. Otros pseudoparticipiales indican una circunstancia de instrumento o de forma, que no por esto deja de ser calificativa. [el <i>pedregullo volcánico</i> con <i>gramas rígidas</i> ; el <i>bananal</i> y su <i>arena roja</i> ; el <i>alabrado EMPEQUEÑECIDO</i> en la pendiente, (HQ, <i>El hombre muerto</i> , p. 656)]. ¹⁴¹
11	El recurso FANTÁSTICO coadyuva a la creación de una atmósfera de magia que funciona como artificio para llegar a la imaginación con la evidente intención de mantener un permanente sobresalto intensificado por una voluntad artística, [—producía una <i>otoñal impresión de palacio ENCANTADO</i> . (HQ, <i>El almohadón de pluma</i> , p. 97)]. ¹⁴²
12	LA CUALIDAD DE ACTITUD denota disposición, el ánimo, coraje, tristeza, melancolía, afectividad con lo que se ha impregnado a los personajes para caracterizar sus acciones, [Ella lo quería mucho, sin embargo, aunque a veces con un <i>LIGERO estremecimiento</i> (HQ, <i>El almohadón de pluma</i> , p. 97)]. ¹⁴³

¹³⁸ Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Gustavo Adolfo Bécquer en *op. cit.*, I “*Yo sé un himno gigante y extraño*”, pp. 348 y 251.

¹³⁹ Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Luis de Góngora en *op. cit.*, “*Crespo volumen vio de plumas bellas*”, p. 280.

¹⁴⁰ *Ibid.* 288, II 990-1 “*A los ojos de Ascalapho, vestido / De perezosas plumas...*”.

¹⁴¹ *Ibid.* 289, D 10 “*Fieras te expone, que al teñido suelo*” (enrojado de sangre).

¹⁴² Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Gustavo Adolfo Bécquer en *op. cit.*, XI “*Vano fantasma de niebla y luz*”, p. 353.

¹⁴³ Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Fernando de Herrera en *op. cit.*, 640 “*en este frío corazón esquivo*”, p. 238.

13	Los adjetivos <i>epítetos</i> expresivos de HORROR, PAVOR, DOLOR, FATALIDAD, MALDAD, MIEDO, NEGATIVIDAD, PELIGRO y MUERTE, revelan una dimensión trágica. [<i>HORRIBLES cosas...</i> (HQ, <i>El hijo</i> , p. 753)]. ¹⁴⁴
----	--

¹⁴⁴ Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Gustavo Adolfo Bécquer en *op. cit.*, LXXIII “*Allí rodearon / Sus pálidos restos / De amarillas velas / Y de paños negros.*”, p. 355.

TABLA II
EPÍJETOS ENCONTRADOS EN LA NARRATIVA DE HORACIO QUIROGA

DESCRIPCIÓN DEL EPÍJETO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA FORMA EXTERIOR (NIVEL MORFOSINTÁCTICO)	
4.2.1	El empleo de dos adjetivos en coordinación copulativa con ‘y’; o bien, ‘e’ para calificar al mismo sustantivo imprime a la frase un movimiento balanceado y más prolongado, contribuyendo a redondear el conjunto.
4.2.1.1	La coordinación de tres o más adjetivos unidos por la conjunción ‘y’ o ‘e’ dado el carácter enumerativo de la misma. ¹⁴⁵
4.2.1.2	Otras veces, es el epitetado el que surge en binas unidas gramaticalmente por la cópula ‘y’. Es entonces cuando se obtiene al calificativo en plural para ambos sustantivos.
4.2.1.3	El calificativo para cada sustantivo y cada bina ligada gramaticalmente por la cópula ‘y’ logra crear un ambiente, una atmósfera real.
4.2.2	EPÍJETOS SEPARADOS O ANFÍBRACOS son los que están colocados uno antes y otro después del sustantivo soporte. ¹⁴⁶
4.2.3	LA COMA ENFÁTICA ES UN RECURSO ESTILÍSTICO que invita a gozar, deleitarse, o bien reflexionar íntimamente en la pausa que obliga, al separar al adjetivo pospuesto —mediante la coma— del sustantivo. En tales casos la posposición exige separar el adjetivo del sustantivo por medio de una pausa, para quitarle el carácter restrictivo: <i>las ovejas, mansas; los leones, fieros; su madre, viuda.</i> ¹⁴⁷ En este sentido, Gonzalo Sobejano nos dice que el adjetivo apuesto al sustantivo, separado por él mediante una pausa, se da una atribución cualitativa igual a la que se verifica en el caso del atributivo inmediato, con la única diferencia de que la primera se realiza en dos tiempos y la segunda en un solo tiempo (<i>la hierba, alta y fresca, movíase...; la alta y fresca hierba movíase</i>). ¹⁴⁸
4.2.3.1	El realce de la cualidad puede conseguirse también con el adjetivo pospuesto, separándolo del sustantivo por una ligera pausa [EMPLEO DE COMAS]; <i>El jardín, abandonado, evocaba otros tiempos.</i> En este caso el

¹⁴⁵ Cfr. Fernando Vallejo cita a Mujica Láinez en “El adjetivo literario”, en *LOGOI Una gramática del lenguaje literario*, “Era su estampa, dice mi bisabuelo, la de un gaucho malevo, alto y flaco, con una cara afilada como un facón y unos ojos de Bagual”, p. 451.

¹⁴⁶ Cfr. Gustavo Alfredo Jácome cita a Gonzalo Escudero en *Estudios estilísticos*, “y oscureciendo el último rehilado / de la dócil estrella rescoldada”, p. 241.

¹⁴⁷ Cfr. Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, p. 217. Los ejemplos son de Gonzalo Escudero citado por Gustavo Alfredo Jácome en *op. cit.*, “que el agua de la mar está profunda / y los luceros, desasosegados.”, p. 93.

¹⁴⁸ Cfr. Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, p. 133.

	adjetivo rompe su unidad de acento y de entonación con el sustantivo, y adquiere relieve propio, a manera de inciso explicativo. ¹⁴⁹ En algunos ejemplos se reconocerá la APOSICIÓN; la cual imprime a la frase vivacidad y fuerza. ¹⁵⁰
4.2.3.2	Dos o más adjetivos unidos por el ASÍNDETON, [...] es por sí solo un procedimiento literario. ¹⁵¹
4.2.3.3	En otras ocasiones, la ENUMERACIÓN de sustantivos que compone la imagen va acompañada de un calificativo para cada uno de ellos o sólo para algunos de ellos; lo cual logra impactar la imaginación al ampliar, no sólo la percepción; sino la imagen misma. Estas enumeraciones se resumen en un término inclusivo que puede ser una aposición o las palabras <i>todo</i> o <i>nada</i> , que suelen aparecer antes o después de la lista. El latín, que carecía de artículos, introducía por lo general directamente los sustantivos enumerados [...] La enumeración sin artículo ni otras palabras introductorias pertenece exclusivamente a la lengua escrita. ¹⁵²
4.2.4	REPETICIONES: Procedimiento retórico general que abarca una serie de figuras de construcción del discurso. Consiste en la reiteración de palabras idénticas (reduplicación, anadiplosis, etc.) o de igualdad relajada (paronomasia, rima, etc.), o bien en la igualdad de significación de las palabras (sinonimia sin base morfológica). La repetición puede darse en contacto, es decir, en palabras contiguas, o bien a distancia. Su efecto estilístico es rítmico, melódico, enfático. ¹⁵³
4.2.5	Los <i>epítetos</i> – sustantivos; provienen de las metáforas adjetivas que se presentan directamente como un adjetivo de la lengua: “el marfil de la piel” (<i>Águila de blasón</i>), o como un adjetivo del habla, es decir, un sustantivo transpuesto mediante la preposición ‘de’ a la función del adjetivo. ¹⁵⁴ El COMPLEMENTO DE CUALIDAD (O COMPLEMENTO EPITÉTICO) tiene,

¹⁴⁹ Cfr. Samuel Gili Gaya, *op. cit.*, p. 218.

¹⁵⁰ Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Espronceda en *op. cit.*, “¿Quién eres tú, lucero misterioso, tímido y triste entre luceros mil...?” p. 102.

¹⁵¹ Cfr. Fernando Vallejo cita a Azorín en “El adjetivo literario”, en *op. cit.*, “la flauta suena y suena en el silencio profundo, denso de la noche,” p. 451.

¹⁵² Cfr. Fernando Vallejo cita a Gustavo Adolfo Bécquer en “La enumeración”, *op. cit.*, “Cantos celestes como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis, cantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio, notas sueltas de una melodía lejana que suena a intervalos, [...]; rumor de hojas que se besan en los árboles [...], trinos de alondras que se levantan gorjeando [...] todo lo expresaban las cien voces del órgano con más pujanza, [...]”, pp. 224 y 211.

¹⁵³ Cfr. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, pág. 425. [los ejemplos son de Mujica Láinez citado por Fernando Vallejo en *op. cit.*, “... le cegó los ojos grises, grises como los de Pepa, que parecían mofarse” y “Le ha suspendido una emoción tan aguda que creyó desfallecer, tan aguda que nunca volverá a sentirla con tal vehemencia en su vida obsesionada”, p. 145.

¹⁵⁴ Cfr. Carmen Bobes cita a Valle Inclán en “Clasificación” de *La metáfora*, “la barba de cobre, los ojos de esmeralda” (*Romance de lobos*), p. 195.

	indudablemente, significación adjetival en la lengua común; pero ejerce sugestión epítetica; vale lo que el correspondiente <i>epíteto</i> . ¹⁵⁵
4.2.5.1	El uso del complemento de cualidad en lugar del adjetivo morfológico en diferentes combinaciones de sustantivo, adjetivo y complemento de cualidad como: sustantivo + complemento de cualidad + adjetivo.
4.2.5.1.1	Combinación: sustantivo + complemento de cualidad con adjetivo antepuesto.
4.2.5.1.2	Combinación: adjetivo + sustantivo + complemento de cualidad.
4.2.5.1.3	Combinación: adjetivo + sustantivo + complemento de cualidad + adjetivo.
4.2.5.1.4	Combinación: adjetivo + sustantivo + complemento de cualidad con adjetivo antepuesto + complemento de cualidad.
4.2.5.1.5	Combinación: sustantivo + adjetivo + complemento de cualidad con adjetivo antepuesto.
4.2.5.1.6	Combinación: sustantivo + adjetivo + complemento de cualidad.
4.2.5.1.7	Combinación: adjetivo + sustantivo + complemento de cualidad con adjetivo antepuesto.
4.2.5.1.8	Combinación: sustantivo + complemento de cualidad + adjetivo + complemento de cualidad.
4.2.5.1.9	Combinación: sustantivo + complemento de cualidad + adjetivo + complemento de cualidad + complemento de cualidad.
4.2.5.1.10	Combinación: sustantivo + adjetivo + complemento de cualidad + adjetivo + complemento de cualidad.
4.2.5.1.11	Combinación: sustantivo + complemento de cualidad + adjetivo + adjetivo + complemento de cualidad + adjetivo.
4.2.5.1.12	Combinación: adjetivo + adjetivo + sustantivo + complemento de cualidad.
4.2.5.1.13	Combinación: sustantivo + adjetivo + complemento de cualidad con adjetivo antepuesto + complemento de cualidad.
4.2.5.2	DESPLAZAMIENTO CALIFICATIVO tiene cierta similitud con el hipálage; sin embargo, le separa la intención de ilógica sorpresa que el desplazamiento calificativo conlleva, [...]. Las condiciones para que sea desplazamiento y no hipálage son: 1ª. La atribución o cualidad que se desplaza ha de ser perceptible por los sentidos (y predominantemente por el sentido de la

¹⁵⁵ Cfr. Gustavo Alfredo Jácome cita a Gonzalo Escudero en *op. cit.*, “Érase en un pasado jubiloso / de los cuerpos aligeros en *ronda /de amor* como un racimo luminoso / de uvas doradas con la piel lironda...”, p. 230.

	vista); 2ª. Tal cualidad o atribución debe en toda circunstancia y no sólo en la del texto resultar <i>imposible</i> en el inesperado sustentáculo al que sorprendentemente se fija, el cual, 3ª. Se mostrará como de índole material. En el desplazamiento, la cualidad irrealmente concedida al objeto procede de los alrededores del soporte al que esa cualidad se atribuye. Hay una economía verbal desconceptualizante, esto es, en efecto, una síntesis «individualizadora», una «percepción saturada». ¹⁵⁶
4.2.5.3	La derivación del ADJETIVO EN SUSTANTIVO ABSTRACTO por intercambio de posiciones. La inversión provoca un esbozo de intercambio de funciones, que en la lectura escrita contienen un valor para la vista, pues atraen la mirada hacia el texto en cuanto orden espacial y no solamente causal y temporal. ¹⁵⁷
4.2.5.4	La metáfora pura, <i>in absentia</i> , de un solo término. Deja latente el término real, de modo que sólo textualiza el término metafórico. [...]. ¹⁵⁸
4.2.5.5	La comparación implica una valoración cuantitativa en la relación de los términos del enunciado (comparativo de igualdad, inferioridad, superioridad), mientras que en la SIMILITUD se realiza una valoración cualitativa: se subraya la analogía que existe entre la cualidad de un término y la del otro (dichos términos se vinculan a través de morfemas nexivos (“como”, “igual que”, “tan”) o bien por medio de enunciados comparativos (“se parece a”, “es lo mismo que”, etc.). Por eso, se ha apuntado la idea de reservar el uso del término <i>comparación</i> para la sintaxis y el de <i>símil</i> al plano estilístico. ¹⁵⁹
4.2.6	Cuando se enuncian dos o más grupos de palabras con igual número de componentes similares cada uno se crea una simetría o correspondencia. Los grupos que forman las correspondencias coinciden por lo general en algún término gramatical repetido; en este caso la preposición ‘de’ funge como eje de simetría. Los <i>epítetos</i> se encuentran en SIMETRÍA BILATERAL RELATIVA de acuerdo a la fórmula: <i>adj</i> + <i>sust</i> + prep + <i>sust</i> + <i>adj</i> . ¹⁶⁰

¹⁵⁶ Cfr. Carlos Bousoño cita a Federico García Lorca en *op. cit.*, el débil *trino amarillo* del canario.”, p. 143.

¹⁵⁷ Cfr. Grupo μ, “Retórica fundamental”, “Las metataxis”, en *Retórica general, el azul del cielo, la gran blancura de las paredes*, p. 148.

¹⁵⁸ Cfr. Carmen Bobes, *op. cit.*, si “don Manuel Montenegro = un lobo”, la expresión “está sólo en la cueva el lobo cano” es una metáfora pura, referido al personaje, cuyo nombre no se expresa y queda latente, p. 189.

¹⁵⁹ Cfr. Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, “El Reino de los cielos es semejante a...” (Mt. 18, 23), p. 995.

¹⁶⁰ Cfr. Fernando Vallejo, *op. cit.*, p. 231 acentúa que la simetría bilateral relativa es considerada por la retórica como *Quiasmo*. Ordenación cruzada de los miembros constituyentes de dos unidades sintácticas que se organizan en secuencias paralelas, de forma que en la segunda se invierta el orden de la primera. [...] En el llamado quiasmo simple, la inversión del orden se produce entre palabras o sintagmas, y los elementos con la misma función sintáctica se sitúan en posición especular. Ej de Demetrio Estébanez Calderón, *op. cit.*: Madrid en *Galdós*, *Galdós* en Madrid, p. 895.

4.2.6.1	Se advierten los <i>epítetos</i> en una SIMETRÍA BILATERAL RELATIVA con la fórmula: sust + <i>adj</i> + conj + <i>adj</i> + sust. En estos sintagmas, los adjetivos se encuentran en la parte central, apostados a un lado y otro del eje de simetría.
4.2.6.2	Cuando se enuncian dos o más grupos de palabras con igual número de componentes similares cada uno se crea una simetría o correspondencia, que puede ser absoluta si los componentes se expresan siguiendo un mismo orden: SIMETRÍA BILATERAL ABSOLUTA sust + <i>adj</i> + prep + sust + <i>adj</i> . O bien, <i>adj</i> + sust + prep + <i>adj</i> + sust. ¹⁶¹
4.2.6.3	En este caso, se enuncian dos grupos de palabras con igual número de componentes similares cada uno se crea una simetría o correspondencia, que puede ser absoluta si los componentes se expresan siguiendo un mismo orden: SIMETRÍA BILATERAL ABSOLUTA sust + <i>adj</i> + conj + sust + <i>adj</i> . O bien, <i>adj</i> + sust + conj + <i>adj</i> + sust.
4.2.7	En el <i>epíteto</i> ANTICIPADO, los <i>epítetos</i> se distancian de sus sustantivos, según los complementos o verbos que puedan interponerse entre ellos; se manifiesta la prioridad de la sensación cualitativa que suele estar impregnada de un vivaz efecto impresionista. Es considerado mediato. ¹⁶²
4.2.7.1	Los <i>epítetos</i> RETARDADOS, anteceditos de pausa, obedecen a hipérbatos premeditados que conllevan una interesante expectación que se percibe aisladamente por su retraso. Se considera mediato. ¹⁶³
4.2.8	<i>Epítetos</i> SEMÁNTICAMENTE DIFERENTES que califican a un mismo sustantivo.
4.2.9	En muchas ocasiones, se observa que cuando la anteposición de determinados <i>epítetos</i> a determinados sustantivos se hace usual o se vuelve lugar común por el frecuente uso, entonces la POSPOSICIÓN, y no la anteposición, es el orden que implica la afectividad del <i>epíteto</i> , y es en este orden en el que se puede encontrar el matiz imaginativo descriptivo de mayor impacto a la imaginación por amplificar al sustantivo con interés estético [...]. Si la lengua literaria abusa de agrupaciones como <i>la blanca luna</i> o <i>la verde hierba</i> , este abuso llegará a corroer la afectividad o el matiz intensificativo estético que pudo haber en la anteposición del <i>epíteto</i> y para restituir a esas representaciones imaginativas el relieve perdido habrá que escoger el orden contrario: <i>la luna blanca</i> , <i>la hierba verde</i> . ¹⁶⁴

¹⁶¹ Cfr. Fernando Vallejo cita a Rómulo Gallegos en *op.cit.*, el Caroní arrastraba el resonante caudal de sus aguas entre *anchas playas* de *blancas arenas*, p. 231.

¹⁶² Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Luis de Góngora en *op. cit.*, II 427-8 “Torpe *la mas veloz, marino toro, / Torpe, mas toro al fin...*”, p. 303.

¹⁶³ *Ibid.* 303-304, II 593 “*De arvol que nadante ignoró hojas*”.

¹⁶⁴ Cfr. Gonzalo Sobejano, “Función sintáctica del adjetivo”, en *op. cit.*, p. 129.

4.2.9.1	Todo <i>epíteto</i> , por no ser necesario su enunciado a la integridad lógica del concepto sustantivo, tiene la libertad de ANTEPONERSE al sustantivo, contraviniendo a la secuencia progresiva “sustancia (sustantivo)-cualidad (<i>epíteto</i>)”, y dando lugar así a un orden lógicamente a-normal, que puede tener o no tener una motivación afectiva, pero que siempre tiene un efecto especial en el contexto: a saber, el de esa alteración del orden lógico normal. Así, en: descansé tendido sobre la <i>verde hierba</i> ; el prado aparecía lleno de <i>secas hierbas</i> ; <i>alta y fresca, la hierba</i> moviase a impulsos de la brisa. Los motivos de la anteposición pueden ser diversos: afectividad, requisitos rítmicos, visión impresionista de la cualidad con más relieve que la sustancia portadora de ella, y, sobre todo, muchas veces, una voluntad estética, literaria, que puede servir lo mismo al ornato que a la creatividad del artista, [...]. ¹⁶⁵
4.2.10	La ADJETIVACIÓN REDUNDANTE cumple una función de expresividad estética, obedeciendo, principalmente, a una intención descriptiva y amplificadora para realzar imaginativamente las cualidades del sustantivo y producir en el lector la percepción de toda esa riqueza de imágenes. ¹⁶⁶
4.2.11	ELATIVO (del latín <i>elatio</i> , elevación). Es el <i>epíteto</i> (no admitido en los diccionarios de la Academia) que dan los gramáticos a lo que solemos llamar <i>superlativo absoluto</i> , esto es, el que no encierra idea de comparación ni tiene, por tanto, un valor sólo relativo. Se usa tanto con el superlativo orgánico, o con el perifrástico ‘muy’. ¹⁶⁷ [Sin embargo, para fines de este trabajo, no se considerará el perifrástico ‘muy’].
4.2.12	La GRADACIÓN es la presentación progresiva y escalonada de una serie de elementos interrelacionados que siguen un orden ascendente (cuando van en dirección del <i>clímax</i> , momento culminante que responde a la máxima tensión e interés del relato o de la enumeración) o descendente, cuando derivan hacia el <i>anticlímax</i> . ¹⁶⁸
4.2.13	El ADJETIVO ATRIBUTIVO-ADVERBIAL es bivalente, califica al sujeto y califica su acción, sirviendo de potenciador sintético de los dos miembros cardinales de la frase: sujeto y predicado verbal. En otros casos como ADJETIVO ADVERBIAL el adjetivo está traspuesto en adverbio. O matiza, aún más, parecida sensación un adverbio, <i>epíteto de epíteto</i> . ¹⁶⁹

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Cfr. Gonzalo Sobejano, “Contenido semántico del adjetivo”, en *op. cit.*, cita a Garcilaso “la *blanca* nieve de tu rostro puro”, p. 107.

¹⁶⁷ Cfr. Emilio M. Martínez Amador, *Mega gramatical y dudas del idioma*, p. 249.

¹⁶⁸ Cfr. Demetrio Estébanez Calderón cita a Blas de Otero en *op. cit.*, “... morirse y no poder / hablar, gritar, hacer la gran pregunta.”, p. 481.

¹⁶⁹ Cfr. Gonzalo Sobejano cita a Luis de Góngora en *op. cit.*, “*inquietas liban las abejas el néctar*”; II 90 “*El congrio, que viscosamente liso / Las telas burlar quiso*”; II 578 “*Crystal, agua al fin dulcemente dura*”. Y el ejemplo que da Sobejano de adjetivo adverbial: “*La muchacha llamó recio a la puerta.*” pp. 111, 134 y 285.

4.2 ANÁLISIS DE CUATRO CUENTOS DE HQ

A la deriva (1912)

El hombre pisó algo blanduzco, y enseguida sintió la mordedura en el pie. Saltó adelante, y al volverse con un juramento vio una yararacusú que arrollada sobre sí misma, esperaba otro ataque. El hombre echó una *VELOZ OJEADA* a su pie, donde dos *GOTITAS DE SANGRE engrosaban DIFICULTOSAMENTE*, y sacó el machete de la cintura. La

(El hombre echó una *VELOZ ojeada* a su pie,), la *idea de movimiento* (9), que aporta el adjetivo de velocidad, implica la fugacidad con que el hombre miró su pie, sin descuidar a la víbora que tenía frente a él. Pero a ningún lector escapa el acierto de la selección del sustantivo *ojeada* que implica al mismo tiempo el sentido metafórico del habla y aporta una sintética alusión a una circunstancia que resalta.|| Por su construcción: 4.2.9.1 El *epíteto* antepuesto al sustantivo *ojeada* (AS) desautomatiza la progresión natural de la lengua al transgredir la norma e imponer, a la vez, una pintoresca jerga socializada al unirse a tan singular “sustantivo formado con el sufijo apreciativo *-ada*, cuya función primitiva y fundamental fue formar abstractos de acción.” Acorde con Lázaro Mora (1999: § 71.8.)| 4.2.13 En este sentido, Violeta Demonte (1999, § 3.4.2.2) dice “los adjetivos básicos de velocidad [...] y sus formas derivadas de significado similar [...] se emplean más asiduamente como adjetivos adverbiales: *fugaz mirada*.”

(donde *dos GOTITAS DE SANGRE engrosaban DIFICULTOSAMENTE*), la connotación hecha con la palabra *sangre* repercute en la imaginación para crear un estado de alerta, a pesar del falso oscurecimiento del sustantivo en diminutivo; porque al haber sangre, hay *dolor* (13). *Difícilmente* es un activador o inductor que encierra *negatividad* (13); en este caso, se encuentra adrede alterado (*difícilmente*), concebido como neologismo para lograr un estado de ánimo tenso; al mismo tiempo que satisface las exigencias estilísticas de HQ para ser percibido por el lector como *novedoso* (5.6).|| Por su construcción: 4.2.5 En esta “adnominal de materia, equivalente a un adjetivo” (Altieri, 2002: 44); el uso del complemento de cualidad en lugar del adjetivo morfológico, hace ver que la cualidad ha sido pensada como sustancia: donde *dos GOTITAS DE SANGRE*.| 4.2.7.1 *Difícilmente*, como calificativo inmediato, aparece retardado por la

víbora vio la amenaza, y hundió más la cabeza en el centro mismo de su espiral; pero el machete cayó de lomo, dislocándole las vértebras.

El hombre se bajó hasta la mordedura, quitó las gotitas de sangre, y durante un instante contempló. Un *dolor AGUDO* nacía de los dos *puntitos VIOLETA*, y comenzaba a invadir todo el pie. Apresuradamente se ligó el tobillo con su pañuelo, y siguió por la picada hacia su rancho.

economía de escritura que apremiaba a Quiroga.| 4.2.13 La adverbialización del adjetivo *difícil* mediante el procedimiento de la derivación morfológica con el sufijo –mente permite decir: donde *dos gotitas de sangre*, *DIFICULTOSAMENTE*, engrosaban.

(Un *dolor AGUDO* nacía de los dos *puntitos VIOLETA*), el primer calificativo es un *dolor agudo* que cumple con una adición, con la cual, el autor alude y apela de esta forma a la imaginación para hacer reflexionar al lector sobre la agudeza del *dolor* (13). *La captación de las cualidades simples de color* (2.4) que proyecta, visualmente, el segundo *epíteto*, que en este caso es el sustantivo *violeta* para evocar el tipo de mordedura y a través del color se infiere, al mismo tiempo, el dolor; comprensión de lo implícito. Para aclarar el uso de algunos colores retomo los conceptos de Bosque, (1999: § 1.7.4.) cuando dice: “Como es sabido, algunos colores toman su nombre de objetos que lo poseen de forma característica, generalmente flores o frutos [...] Estos sustantivos no se convierten en adjetivos, aunque existe variación en el caso de *rosa*, [...]” || Por su construcción: 4.2.3.1 Se advierte una aposición entre *puntitos* y *violeta*, sin comas, en la cual queda elidida la palabra *color*.| 4.2.9 De acuerdo con Sobejano (1970: 108), en la posposición (SA), el calificativo *agudo* se solidariza sintagmáticamente como cualidad del sustantivo por efecto de: “La inherencia es la dependencia de toda noción adjetival —sea calificativa o no— de la noción sustantiva.”

El dolor en el pie aumentaba, con sensación de *TIRANTE ABULTAMIENTO*, y de pronto el hombre sintió dos o tres *FULGURANTES puntadas* que como relámpagos habían irradiado desde la herida hasta la mitad de la pantorrilla. Movía la pierna con

(con sensación de *TIRANTE ABULTAMIENTO*), produce una imagen provocada por las *cualidades sensoriales (3.1)* en la piel del pie con la evocación de un bulto a punto de reventar por la hinchazón causada por la mordedura; se evita toda esta paráfrasis, por la economía del *epíteto* que se identifica plenamente con el artificio logrado con el sustantivo por las *cualidades sensoriales de forma (5.2)*.|| Por su construcción: 4.2.5.1.1 Con esta fórmula identificaremos construcciones como: sustantivo, *sensación*, + complemento de cualidad + adjetivo antepuesto *tirante abultamiento*. Con esta construcción se desenvuelve en la psique la sensación aludida e impacta a la imaginación al desarrollar la imagen que nos proporciona Quiroga.| 4.2.9.1 La llamada de atención espacial verificada por la anteposición del calificativo del complemento de cualidad (AS) *tirante abultamiento* es un recurso retórico.| 4.2.10 Se cumple con la adjetivación redundante la intención descriptiva y amplificadora para percibir una imagen con mayor riqueza.

Al apelar al sentido metafórico que conlleva la *sinestesia* de *color brillante (5.1)* (el hombre sintió dos o tres *FULGURANTES puntadas* que como relámpagos habían irradiado desde la herida hasta la mitad de la pantorrilla), la imagen que se decodifica penetra en la imaginación y se percibe el objetivo de agrandar el *dolor (13)* con un *epíteto* del *lenguaje refinado (8)* proveniente del latín *fulgur, fulguris* n.: relámpago|| rayo|| resplandor (*Dicc. Latín VOX*, 2006: 206), que se emplea para impactar la mente y crear expectación. HQ, como los poetas, explica el término *fulgurantes* con el *símil 'relámpagos'*. || Por su construcción: 4.2.9.1 En este caso, la anteposición (AS) obedece a una voluntad estética.

dificultad; una *METÁLICA sequedad* de garganta, seguida de *sed QUEMANTE*, le arrancó un *NUEVO juramento*.

Llegó por fin al rancho, y se echó de brazos sobre la rueda de un trapiche. Los dos *puntitos VIOLETAS* desaparecían ahora en la *MONSTRUOSA hinchazón del pie*

(una *METÁLICA sequedad* de garganta, seguida de *sed QUEMANTE*), se está ante un *recurso metafórico (6) metálica* que califica a *sequedad* en el que se advierte una *calificación material a sustantivos abstractos (5.7)*. Respecto a *seguida de sed quemante*, por los caracteres connotativos que provienen del verbo *quemar*, se alude a las propiedades del fuego que difícilmente se producen por la sed, por lo que se traduce en una *sinestesia de efecto impresionista (5.3)* y, a la vez, *la idea de movimiento (9)* que resulta del adjetivo de verbal activo *quemante*. Acerca de esto Franz Rainer dice: (1999: § 70.2.1.1.) “Las formaciones en *-nte* son todas parafraseables [...]. el verbo base del adjetivo se refiere a lo que hace el referente del sustantivo modificado”.|| Por su construcción: 4.2.5.1.2 Se observa una metáfora adjetiva de la lengua literaria en la que el adjetivo *metálica* es el *epíteto* que tiene como soporte el sustantivo *sequedad* AS + complemento de cualidad *de garganta*.| 4.2.5.3 Hace reflexionar sobre la transmutación de funciones; por un lado, *sequedad* funge como sustantivo, al haber permutado su colocación con el verdadero sustantivo *garganta*, —garganta seca— con la permutación se logró que el adjetivo se haya sustantivado en un nombre abstracto que Quiroga selecciona para dar mayor valor a la vista del lector.| 4.2.9 Se percibe la expresividad del *epíteto quemante* (SA), gracias al contexto inmediato que le antecede; por lo cual, se capta como recién encontrado y no desgastado por el uso.| 4.2.9.1 El calificativo *metálica* impacta; obedeciendo a la intención del autor al presentar primero la cualidad y después la sustancia (AS).

(una *metálica sequedad de garganta*, seguida de *sed quemante*; le arrancó un *NUEVO juramento*.), el *énfasis (7)* conlleva, no sólo la expresividad del autor; sino que con voz transparente revela, a la vez, todo un cúmulo de conjeturas hechas por el personaje, de acuerdo a la experiencia y al dolor que empieza a experimentar.|| Por su construcción: 4.2.9.1 La alteración del orden lógico normal en la estructura de la frase aporta un relieve de connotación (AS).

ENTERO. La piel parecía adelgazada y a punto de ceder, de tensa. El hombre quiso llamar a su mujer, y la voz se quebró en un *RONCO arrastre de garganta RESECA*. La sed lo devoraba.

(Los dos *puntitos VIOLETAS* desaparecían ahora en la *MONSTRUOSA hinchazón del pie ENTERO*.) con este estilema, el autor utiliza un recurso de disminución al atenuar el sustantivo *puntitos* con un diminutivo que amplifica su significante cuando se le adiciona el sustantivo de *color (2.4)* violeta en número plural para captar la atención del lector, (Bosque, 1999: § 1.7.4., aclara que estos colores deben usarse en singular). Sin duda, Horacio Quiroga emplea este recurso como marca de literariedad. En el complemento circunstancial se infiere la grandilocuencia de este adjetivo derivado de un nombre común *monstruosa*, que funciona como artificio para impresionar los sentidos, porque recurre al vocabulario de la *fantasía (11)* para llegar a la imaginación del lector; mientras que la *descripción (4)* del pie en su totalidad, se hace con un descriptor de seis letras, *entero*, que repercute en la mente, más que toda una paráfrasis; por lo cual, lo que refiere Luz Aurora Pimentel (1998: 26), en cuanto a los modelos de descripción de tipo taxonómico, éstos coadyuvan a marcar los distintos grados de subjetividad del relato.|| Por su construcción: 4.2.3.1 Aun sin las comas, de acuerdo con lo que Bosque refiere en el § 1.7.4, se tiene una aposición que se verifica entre *los dos puntitos* y *violetas* en la cual queda elidida la palabra *color*.| 4.2.5.1.3 Sin embargo, se advierte en su conjunto: La combinación adjetivo + sustantivo en la *monstruosa hinchazón* + complemento de cualidad *del pie* + adjetivo *entero*.| 4.2.6 En *la monstruosa hinchazón del pie entero* se advierte una simetría bilateral en la que los sustantivos están contiguos al eje de simetría, y en los extremos los adjetivos.| 4.2.9.1 *la MONSTRUOSA hinchazón* revela la intención de Quiroga de querer capturar la atención del lector al anteponer el adjetivo (AS) y transgredir la norma progresiva de la frase. 4.2.9 En *del pie entero* comporta la posposición del adjetivo (SA), el cual se adhiere al sustantivo como emanación de la sustancia que determina la impresión del fenómeno en principio.

(y la voz se quebró en un *RONCO arrastre de garganta RESECA*.) el *efecto impresionista (5.3)* no resulta tan elocuente como el *sugestivo sustantivo abstracto* elegido por el autor para connotar el sonido emitido en lugar de voz. Por otra parte, el

—¡Dorotea! —alcanzó a lanzar en un estertor—. ¡Dame caña!
 Su mujer corrió con un vaso lleno, que el hombre sorbió en tres tragos. Pero no había sentido gusto alguno.
 —¡Te pedí caña, no agua! —rugió de nuevo—. ¡Dame caña!
 —¡Pero es caña, Paulino!—protestó la *mujer ESPANTADA*.
 —¡No, me diste agua! ¡Quiero caña, te digo!

complemento de esta adnominal (ronco arrastre de *garganta RESECA*) cumple con la intención expresiva del autor al *enfaticar* (7) el estado de salud del personaje.|| Por su construcción: 4.2.5.1.3 Tanto el determinante como el determinado aparecen calificados. En conjunto, se advierte una construcción: (AS) *ronco arrastre* + (SA) complemento de cualidad *de garganta* + adjetivo *reseca*. 4.2.6 Se observa un conjunto perfectamente balanceado, tanto el determinante como el determinado comportan un eje de simetría bilateral en el que los sustantivos están adosados a un lado y al otro del eje de simetría, en este caso, la preposición *de*; en tanto que los adjetivos *ronco* y *reseca* están en la parte externa de la simetría.| 4.2.9 En *garganta reseca* la posposición (SA) es la que, en este caso, aporta mayor connotación a la cualidad.| 4.2.9.1 El adjetivo *ronco* se antepone al sustantivo *arrastre* (AS) por ser más corta la palabra y balancear la frase.

(—protestó la *mujer ESPANTADA*.), con esta revelación de *miedo* (13) se infiere el doble temor de la mujer: primero, porque se percata de que su esposo cree, verdaderamente, que es agua, y segundo, debido a que conoce el carácter iracundo de su esposo y, por tanto, sabe de lo que es capaz cuando se enoja. También se advierte un *calificativo pasivo* (10) el que según Franz Rainer (1999: § 70.2.2.1.) es “participio pasivo con sufijo en *-do/a*, utilizado en función adjetival” el cual infiere el proceso que revela a la mujer que su marido no se encuentra bien || Por su construcción: 4.2.9 En la posposición del calificativo *espantada* se advierte la imantación que existe entre sustantivo y adjetivo (SA).

La mujer corrió otra vez, volviendo con la *DAMAJUANA*. El hombre tragó uno tras otro dos vasos, pero no sintió nada en la garganta.

(La mujer corrió otra vez, volviendo con la *DAMAJUANA*.), compuesto lexicalizado que matiza el texto por la evocación sensual que al mismo tiempo da satisfacción, lo cual motiva al lector a imaginarse el envase en el cual se transporta el licor, *cualidades sensoriales de forma* (5.2).|| Por su construcción: 4.2.5.4 De acuerdo con Carmen Bobes (2004: 189): La metáfora pura supone la identificación total de los dos términos de modo que permite que el real quede omitido en la expresión y que se textualice sólo el metaforizado. De esta manera, nunca se textualiza la palabra recipiente, envase, etc.; con forma de ...; sino que se percibe sólo la sugerencia concreta.

—Bueno; esto se pone feo... —murmuró entonces, mirando su *pie LÍVIDO* y ya con *lustre GANGRENOSO*. Sobre la *HONDA ligadura* del pañuelo, la carne desbordaba como una *MONSTRUOSA morcilla*.

(—Bueno; esto se pone *FEO*... —murmuró entonces, mirando su *pie LÍVIDO*), la *negatividad (13)* del calificativo *feo* expresa la gravedad del problema que enfrenta el hombre. Por otro lado, con el *epíteto lívido* se infieren *las cualidades cromáticas (2.4)*, el autor matiza no sólo el texto; sino también, la variedad de color que impregna el pie.|| Por su construcción: 4.2.9 La posposición del calificativo en *pie lívido* (SA) refleja expresividad que amplía la recepción de la imagen.| 4.2.13 El adjetivo adverbial es el adjetivo traspuesto en adverbio, de manera que, en vez de funcionar como término secundario, funciona como término terciario, [...], según O. Jespersen, “The three ranks” en *The Philosophy of Grammar*, (1975: 108). Se observa una evocación del tema principal que sería la situación que enfrenta el personaje y que el autor nos la resume en un pronombre; posiblemente por la economía expresiva a la que tenía que sujetarse. De tal manera que el adjetivo adverbial *feo* es un adverbio de modo que responde a la pregunta: ¿cómo se pone?

(mirando su *pie lívido* y ya con *lustre GANGRENOSO*.), la alusión a la gangrena, que como se sabe, es invasiva; connota lo que puede suceder con una apreciación del *sentido de la vista (2.1)*.|| Por su construcción: 4.2.9 La posposición del adjetivo (SA) remite en primera instancia al sustantivo seleccionado con maestría, ya que éste proyecta a la perfección lo que el autor deseaba comunicar.

(Sobre la *HONDA ligadura* del pañuelo, la carne desbordaba), evoca *cualidades sensoriales de forma (5.2)* y adiciona datos para que la imaginación capte el dramatismo del relato.|| Por su construcción: 4.2.9.1 El dramatismo que impregna el cuento se manifiesta a través del *epíteto; honda* aporta indicios, pero es en el contexto en el que adquiere la expresividad necesaria para impregnar de inquietud la mente del lector al captar la imagen sugerida entre adjetivo y sustantivo, y adquiere mayor relevancia en la anteposición (AS).

(la carne desbordaba como una *MONSTRUOSA MORCILLA*.), Horacio Quiroga desea hacer llegar su realidad con un *epíteto fantástico (11)*, que alude al oponente (el medio

ambiente y rural; por un lado, la acechanza de los animales y por el otro, la carencia de todo servicio médico); el cual domina la situación al agravarse el estado de salud del personaje. También se advierte la *captación de las cualidades simples de color (2.4)* en este caso el de la morcilla.|| Por su construcción: 4.2.5.2 El lector debe conocer la *morcilla* (Embutido compuesto de sangre de cerdo y arroz o cebolla, cocidos y condimentados. Larousse, 1994: 446) para remitir la imaginación a los colores que caracterizan este embutido y con una paráfrasis interpretativa darle forma en la mente a lo que el autor desea transmitir mediante el símil usado; pero sobre todo, la cualidad atribuida no sólo se refiere a los colores; sino también, al horror que despierta la vista de la *carne desbordada*.| 4.2.5.5 En este símil el autor desea remitir al lector a recordar el color de la *morcilla* para que imagine el color de la *carne desbordada*.| 4.2.9.1 Al alterar el orden progresivo de la lengua, Horacio Quiroga quiere impactar al lector y para esto, antepone el *epíteto* (AS).

Los *dolores FULGURANTES* se sucedían en continuos relampagueos, y llegaban ahora a la ingle. La *ATROZ sequedad de garganta* que el aliento parecía caldear

(Los *dolores FULGURANTES* se sucedían), Quiroga emplea nuevamente esta *sinestesia* impregnada de *cualidades sensoriales de color* (5.1), que como *epíteto* funciona para dar cuenta de la selección del calificativo *refinado* (8) del latín *fulgurat*: relampaguea, (A. Mateos, 1997: 140) que en su significante es más amplio que toda una descripción de detalles. Además impresiona *negativamente* (13), por el sustantivo que le antecede.|| Por su construcción: 4.2.9 En esta oportunidad, Quiroga desea que primero se capte la palabra *dolores* (SA), porque como es conocimiento de todos, su obra está plagada de dolor y de muerte.

(La *ATROZ sequedad de garganta*), *atroz* está *calificando un sustantivo abstracto* (5.7). Quiroga introduce aquí un *adjetivo refinado y culto* (8) de la lengua literaria —del latín *atrox*, *-ocis [āter]*, adj., de aspecto negro; espantoso, horrible, cruel, atroz, inhumano|| siniestro, grave, peligroso, (Segura Munguía, 2006: 43) — como recurso expresivo, renovador de valor absoluto. El contraste que realiza empleando recursos de la lengua común, y posteriormente, utilizando otros recursos de la lengua literaria es lo que hace su obra dinámica y enriquecedora por lo sorprendente. No obstante, además de ser refinado el calificativo, expresa *negatividad* (13).|| Por su construcción: 4.2.5.1.2 La combinación adjetivo, *atroz* + sustantivo, *sequedad* + complemento de cualidad, *de garganta*.| 4.2.9.1 *Epíteto*, *atroz*, de relieve estilístico que en la anteposición (AS) destaca a la vista.| 4.2.11 Con este superlativo absoluto, Quiroga logra la máxima intensidad en la calificación.

más, aumentaba a la par. Cuando pretendió incorporarse, un *FULMINANTE vómito* lo mantuvo medio minuto con la *frente APOYADA* en la *RUEDA DE PALO*.

Pero el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. Sentóse en la popa y comenzó a palear hasta el centro del Paraná. Allí la corriente del río, que en las inmediaciones del Iguazú corre seis millas, lo llevaría antes de cinco horas a Tacurú-Pucú.

El hombre, con *SOMBRÍA energía*, pudo efectivamente llegar hasta el medio del río; pero allí sus *manos DORMIDAS* dejaron caer la pala en la canoa, y tras un

(Cuando pretendió incorporarse, un *FULMINANTE vómito* lo mantuvo medio minuto con la *frente apoyada*), de nuevo se recurre a individualizar lo general, mediante una *sinestesia* desgeneralizante de *efecto impresionista* (5.3); porque alude a la intensidad del vómito.|| Por su construcción: 4.2.9.1 El calificativo antepuesto (AS) impacta por presentarse a primera vista, por lo que resulta más expresivo.

(con la *frente APOYADA* en la *RUEDA DE PALO*.), este *epíteto pasivo* (10) *apoyada* connota la posición de un hombre que sufre un sinfín de *sensaciones* (3.1) y que necesita de ese apoyo para sobreponerse, y con este *recurso metafórico* (6), Quiroga hace imaginar todo el dramatismo de la escena supeditada a la suerte.|| Por su construcción: 4.2.5 La metáfora adjetiva que se intuye, marca en primera instancia, *la rueda*: Rueda de la fortuna, se dijo por su inconstancia, que pocos aciertan a retenerla echándole el clavo de la constancia. (Sebastián de Covarrubias Horozco, 2006: 1418). Y la intrínseca alusión al madero de la cruz de Jesucristo con la palabra: *palo*.| 4.2.9 El adjetivo pasivo *apoyada* se asimila al sustantivo en la posposición (SA).

(El hombre, con *SOMBRÍA energía*, pudo efectivamente llegar hasta el medio del río;), este oxímoron expresivo y *novedoso* (5.6) resulta inquietante desde una perspectiva diferente a la esperada por el receptor, al asignar un calificativo inhabitual a energía, provoca la consecuente contradicción entre sustantivo y atributo, por lo que cada parte conserva su carga semántica, pero se requieren mutuamente y solo de la cópula de los dos surge el artificio. Se infiere, además, la *negatividad* (13) del calificativo.|| Por su construcción: 4.2.3.1 El calificativo explicativo entre comas logra dar mayor realce a la cualidad.| 4.2.9.1 La anteposición del calificativo (AS), en este caso, logra impactar los sentidos con su expresividad.

NUEVO vómito —de sangre esta vez—, dirigió una mirada al sol que ya trasponía el monte.

La *pierna ENTERA*, hasta medio muslo, era ya un *bloque DEFORME* y *DURÍSIMO* que reventaba la ropa. El hombre cortó la ligadura y abrió el pantalón con su cuchillo: el

(pero allí sus *manos DORMIDAS* dejaron caer la pala) con este *epíteto pasivo* (10) que conlleva el letargo, que no sólo sufren las manos; sino también, todo el individuo, se puede inferir el grave estado de salud del personaje. Recurro a Franz Rainer (1999: § 70.2.2.1.), quien aclara que “muchos participios se utilizan también en función adjetival y, como tales, parecen pertenecer al dominio de la formación de palabras.” || Por su construcción: 4.2.9 El representante epitético *dormidas* aparece como una adherencia mental, asimilada por el sustantivo en la posposición (SA).

(y tras un *NUEVO vómito —DE SANGRE esta vez—*), *epíteto enfático* (7) que el autor selecciona para suplir un verbo y un adverbio, que necesariamente tendrían que explicarse con largas locuciones; por razones de estilo, el *epíteto* cumple a su vez con la brevedad.|| Por su construcción: 4.2.3.1 El adjetivo explicativo entre comas, esta vez entre guiones, le imprime mayor fuerza al relato y aclara al lector la sustancia expulsada a través del vómito.| 4.2.5.1.2 La combinación adjetivo, *nuevo* + sustantivo, *vómito* + complemento de cualidad, *de sangre*; esta vez entre guiones, explicándolo.| 4.2.9.1 Resulta admirable la forma con la que Horacio Quiroga resuelve el problema de economía y expresividad: es con el adjetivo antepuesto *nuevo* (AS), el que cumple cabalmente con todas las expectativas.

(La *pierna ENTERA*, hasta medio muslo, era ya un *bloque DEFORME* y *DURÍSIMO* que reventaba la ropa.), *entera* es un *epíteto descriptivo* (4) que arroja sobre la pierna una luz distinta, a la vez implica totalidad. El *epíteto* geminado involucra las *cualidades de forma* (5.2), pero, sobre todo, se evocan *sensaciones táctiles* (3.2) del estado de la pierna.|| Por su construcción: 4.2.9 *La pierna entera*, el adjetivo pospuesto (SA) aparece como una adherencia mental.| 4.2.1 En el complemento se advierte una geminación de *epítetos* coordinada por la conjunción *y*.| 4.2.9 Estos *epítetos* coordinados pospuestos al sustantivo (SAA) que califican traducen una mayor compenetración y dependencia de la cualidad a la sustancia.| 4.2.11 El *superlativo absoluto* que no admite comparación,

BAJO vientre desbordó hinchado, con *GRANDES manchas LÍVIDAS* y *TERRIBLEMENTE*

esta vez usado con el superlativo orgánico *durísimo*.| 4.2.12 La presentación progresiva y escalonada de una serie de elementos, *deforme* y *durísimo*, interrelacionados que siguen un orden ascendente, en este caso; creando el ambiente apropiado para el clímax.

DOLOROSO. El hombre pensó que no podría jamás llegar él solo a Tacurú-Pucú, y se decidió a pedir ayuda a su compadre Alves, aunque hacía mucho tiempo que estaban disgustados.

La corriente del río se precipitaba ahora hacia la *costa BRASILEÑA*, y el *hombre* pudo fácilmente atracar. Se arrastró por la picada en *CUESTA ARRIBA*, pero a los veinte metros, *EXHAUSTO*, quedó tendido de pecho.

(el *BAJO vientre* desbordó hinchado, con *GRANDES manchas LÍVIDAS* y *TERRIBLEMENTE DOLOROSO*.), *bajo* es epíteto descriptivo (4) que funciona para añadir hasta donde se encontraba avanzada la gangrena. Consecuentemente, y con base en la ecuación de Carlos Bousoño (1976: 440) se tiene: bajo, abajo, descender = *malo, triste* (13). *Grandes* y *lívidas* son adjetivos que siguen calificando al bajo vientre. Mientras el primer conjunto proyecta la imagen del bajo vientre con calificativos de *tamaño* (2.2), y de *color* (2.4); el segundo conjunto, después de la cópula, con un *epíteto adverbial negativo* (13), *terriblemente*, refuerza al adjetivo calificativo que ya no evoca; sino que declara el estado *doloroso* (13) del bajo vientre.|| Por su construcción:

4.2.1 La coordinación adjetival que, en esta ocasión, contiene un modificador adverbial para el adjetivo que sigue a la cópula.| 4.2.2 *grandes manchas lívidas* contiene epítetos separados o anfibacos; uno antes y otro después del sustantivo soporte (ASA).| 4.2.9.1 Con *el bajo vientre*, Quiroga desea impregnar de veracidad el relato, y es por esta razón que con bastante expresividad remite al lector a imaginar lo que describe con la anteposición del adjetivo (AS).| 4.2.7.1 Horacio Quiroga maneja con habilidad el lenguaje, recreándose con hipérbatos que le permiten calificar con holgura sin que se acumulen los calificativos; por esa razón el adjetivo *doloroso* lo pone a distancia.| 4.2.13 Ya Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue advierten a pie de página en *TC* (1993: 53) que “La impresión gramatical («dolorido») apunta hacia el sujeto, mientras que el oportuno cambio por *doloroso* señala sólo el bajo vientre”. Es, en este sentido, que debe entenderse: el *bajo vientre, con grandes manchas lívidas y terriblemente doloroso*, desbordó hinchado. En consecuencia, *terriblemente* es un adverbio terminado en *-mente* que funciona como adjetivo atributivo-adverbial y que califica tanto al sujeto *vientre*, como a la acción *desbordó*.

—¡Alves! —gritó con cuanta fuerza pudo; y prestó oído en vano.

—¡Compadre Alves! ¡No me niegue este favor! —clamó de nuevo, alzando la cabeza del suelo. En el *SILENCIO de la selva* no se oyó un solo rumor. El hombre tuvo

(La corriente del río se precipitaba ahora hacia la *costa BRASILEÑA*), *epíteto descriptivo (4)*, con el cual, Quiroga ubica al lector en el contexto geográfico para hacerle pensar que la narración está basada en la realidad.|| Por su construcción: 4.2.9 La expresividad descriptiva en la posposición adjetival (SA) refuerza la verosimilitud de la narración.

(Se arrastró por la picada en *cuesta ARRIBA*), *epíteto descriptivo (4)*, con el cual se capta la intención del autor de hacer comprender al lector el esfuerzo sobrehumano del personaje. HQ recurre a los modelos que sugiere Luz Aurora Pimentel (1998: 26) de descripción, tipo lógico-lingüístico como el de las dimensiones. Esta *acción (9)* en proceso la revela el adverbio *arriba*.|| Por su construcción: 4.2.9 Ahora, la connotación se hace en la secuencia lógica (SA); no obstante, resulta bastante expresiva en el contexto que se sitúa.| 4.2.13 El adverbio *arriba* no solamente imprime dinamicidad al relato; sino que, califica para revelar esa intuición que se tiene de que la excelencia está arriba, en el mejor lugar. A juicio de Carlos Bousoño (1976: 440), las identificaciones intuitivas: alto, arriba, subir = bueno, alegre.

(pero a los veinte metros, [el hombre], *EXHAUSTO*, quedó tendido de pecho.) con el propósito de *enfaticar (7)*, el autor separa con comas el calificativo y por medio de este silencio se expresa la tensionante condición del personaje agónico.|| Por su construcción: 4.2.3.1 Con un sujeto elidido, el calificativo entre comas, es un adjetivo explicativo.| 4.2.7.1 El *epíteto exhausto* se refiere al sujeto de la oración principal: *y el hombre pudo fácilmente atracar*.| 4.2.13 Se advierte que el adjetivo que expone el agotamiento del hombre es ahora un adjetivo atributivo-adverbial, el cual implica la calificación del hombre y además nos dice cómo quedó tendido.| 4.2.9 La secuencia lógica del sustantivo (elidido) y el adjetivo ([S]A).

(En el *SILENCIO de la selva* no se oyó un solo rumor.) esta propiedad causa *sensación de audición y silencio (5.5)* que Quiroga emplea como recurso estético, el cual sirve para desarrollar al adjetivo: selva silenciosa.|| Por su construcción: 4.2.5

aún valor para llegar hasta su canoa, y la corriente, cogiéndola de nuevo, la llevó velozmente a la deriva.

El Paraná corre allí en el *fondo de una INMENSA hoya*, cuyas *paredes, ALTAS* de cien metros, *ENCAJONAN FÚNEBREMENTE* el río. Desde las *orillas BORDEADAS* de

Considerada metáfora adjetiva, surge como una amenaza que se yergue en el ámbito selvático, o bien; la selva guarda silencio en la piadosa contemplación de la situación del hombre.

(El Paraná corre allí en el fondo de una *INMENSA hoya*, cuyas *paredes, ALTAS de cien metros*, [*hoya*: f. Arg., Col., Chi., Per., Cuenca de un río y el terreno de su cuenca, *Everest diccionarios, Diccionario práctico de americanismos*, p. 123]) *inmensa hoya*, en su conjunto es un *epíteto metafórico* (6) que involucra, a la vez, *las cualidades de tamaño* (2.2) que surge de la expresividad artística del autor, para conceder la imagen misma de la cuenca del río con la perfecta selección de *epíteto* y sustantivo que dan pauta a lo que nos dice Luz Aurora Pimentel (1998: 26) sobre los descriptores de tipo espacial con los cuales se construye el mundo del relato. Al enunciar el *tamaño* (2.2) de las paredes de la cuenca a través de un adjetivo numeral que connota la altura de los muros, se puede inferir la profundidad que conlleva una ineludible amenaza de *muerte* (13).| Por su construcción: 4.2.3.1 el silencio que impone la coma, sirve para reflexionar con esta *aposición explicativa* sobre la altura formidable de los muros.| 4.2.9 La posposición adjetival (SA), *paredes, altas*, revela una expresividad connotativa dimensional.| 4.2.5.1.1 La combinación de sustantivo, *fondo* + complemento de cualidad con adjetivo antepuesto, *de una inmensa hoya*.| 4.2.5.1.5 En esta combinación: sustantivo, *paredes* + adjetivo, *altas* + complemento de cualidad con la anteposición del adjetivo, *de cien metros*, la frase va cayendo con lentitud para que la mente del lector logre la agnagnórisis.| 4.2.9.1 En esta combinación (AS) *inmensa hoya*, el sustantivo es el que aporta mayor expresividad; por lo que el lector debe decodificar su significado.| 4.2.11 Con la elación se percibe el calificativo *inmensa* sin comparación, verdaderamente, impactante.

El verbo y el adverbio (cuyas paredes, altas de cien metros, *ENCAJONAN FÚNEBREMENTE* [cajón fúnebre] el río.), fungen aquí como los elementos necesarios para

NEGROS bloques de basalto asciende el *bosque*, *NEGRO* también. Adelante, a los

crear una metáfora bímembre de muerte, *recurso metafórico* (6) y, por lo tanto, se proyecta un *preludio de muerte* (13).|| Por su uso: 4.2.7.1 Con este recurso, *epíteto* retardado (en vez de decir: cuyas *paredes fúnebres*, altas de cien metros, encajonan el río. El calificativo se retarda y toma forma de adverbio), Quiroga logra que no se acumulen los calificativos y los va adosando a lo largo de la frase.| 4.2.13 La adverbialización del adjetivo *fúnebre* mediante el procedimiento de la derivación morfológica con el sufijo *-mente* permite decir: cuyas *paredes, altas de cien metros, FÚNEBREMENTE*, encajonan el río.

(Desde las *orillas BORDEADAS DE NEGROS bloques de BASALTO* asciende el *bosque*, *NEGRO* también.), el *epíteto pasivo* (10) impele a imaginar la conformación de las orillas del río; mientras que, el *epíteto descriptivo* (4) alude secretamente la fatalidad que encierra la negritud, considerada como *cualidades simples de color* (2.4) y como signo *negativo* (13), también. En *asciende el bosque, negro* también, el adjetivo no sólo expresa las *cualidades simples de color* (2.4); sino también, expresa *negatividad* (13), y, por lo tanto, se reitera la nula factibilidad de salvación para el personaje con un recurso *metafórico* (6).|| Por su construcción: 4.2.3 La coma, como recurso estilístico, obliga en la pausa a evocar el paisaje bello, pero a la vez tenebroso.| 4.2.4 La repetición, en este caso a distancia del adjetivo *negro*, es un artificio retórico que sirve para enfatizar.| 4.2.5.1.13 Con esta combinación sustantivo, *orillas* + adjetivo, *bordeadas* + complemento de cualidad con anteposición del adjetivo, *de negros bloques* + complemento de cualidad, *de basalto*; se logra recrear en la imaginación la configuración del paisaje que es el objetivo de Quiroga.| 4.2.9 Con la posposición del adjetivo (SA), *orillas bordeadas*, se infiere la adherencia plena de la cualidad a la sustancia.| 4.2.9 La posposición (SA), en *el bosque, negro también*, de acuerdo con Samuel Gili Gaya, (2002: §164), exige separar el adjetivo del sustantivo por medio de una pausa, para quitarle el carácter restrictivo.| 4.2.9.1 En el complemento de cualidad *de negros bloques* (AS), el *epíteto* se antepone, porque la intención de HQ es destacar lo negro.

costados, detrás, siempre la *ETERNA muralla LÚGUBRE*, en cuyo fondo el río

Con estos *epítetos anfíbracos* (Adelante, a los costados, detrás, siempre la *ETERNA muralla LÚGUBRE*), se infiere, no sólo la amenaza *de muerte* (13) que existe en el río, y que se percibe a través del calificativo *lúgubre*, que reitera el lugar oscuro y tenebroso; sino también, la certeza de muerte que es la constante *eterna* que aporta un *recurso metafórico* (6). Pero, en este cuento, el lector no sólo capta metáforas; sino también imágenes que el autor proyecta, concienzudamente, visualizando lo que relata. Se destaca el uso del *epíteto lúgubre*, por la razón de provenir del latín: *lugubris –e: de luto; que provoca el luto, siniestro; lúgubre, funesto; miserable. (Dic. Latín VOX, 2006: 285)*; por tanto, se tiene un *epíteto refinado y culto* (8). || Por su construcción: 4.2.2 *Epítetos separados o anfíbracos (ASA)*; el primero, adjetivo derivado de sustantivo abstracto *eternidad*, antecede al sustantivo; mientras que el adjetivo que precede al sustantivo es un adjetivo heredado del latín que evoca tristeza.| 4.2.9.1 El *epíteto eterna* antepuesto al sustantivo (AS).| 4.2.9 El *epíteto lúgubre* en posposición al sustantivo (SA).| 4.2.11 Ambos calificativos; *eterna* y *lúgubre* se interpretan como superlativos absolutos.

ARREMOLINADO se precipita en *INCESANTES borbollones de agua FANGOSA*. El paisaje es agresivo, y reina en él un *SILENCIO DE MUERTE*. Al atardecer, sin embargo, su *belleza SOMBRÍA Y CALMA* cobra una *majestad ÚNICA*.

(en cuyo fondo el *río ARREMOLINADO* se precipita en *INCESANTES borbollones de agua FANGOSA*.), la idea de un movimiento (9) intenso, abrumador, cuya vorágine, evoca *peligro* (13) en el remolino que se forma. El *epíteto de movimiento* (9) que antecede al sustantivo *borbollones*, impele a imaginar la interminable y abundante caída de agua y, a la vez, lleva a nuestra imaginación a comprender la magnitud de la fuerza que arrastra y remueve el fango del fondo del río. Para interpretar como se encuentra el agua; se recurre a un descriptor (4) con el cual se perciben las cualidades simples de color (2.4) del fango.|| Por su construcción: 4.2.5.1.3 En esta combinación *incesantes borbollones de agua fangosa* se tiene: adjetivo + sustantivo + complemento de cualidad + adjetivo.| 4.2.6 Se advierte una simetría bilateral relativa de acuerdo a la fórmula *adj + sust + prep + sust + adj*.| 4.2.9 En *el río arremolinado* se tiene la presencia de un adjetivo pospuesto al sustantivo (SA).| 4.2.9 El segundo término de la simetría bilateral se compone de sustantivo y adjetivo pospuesto (SA).| 4.2.9.1 El primer grupo de la simetría bilateral, *incesantes borbollones*, se compone de adjetivo antepuesto y sustantivo (AS).

(El paisaje es agresivo, y reina en él un *SILENCIO DE MUERTE*.), ya no la amenaza, ya no el presagio; sino la *muerte* (13) en sí misma. Además, resulta poetizante evocar esa frase *silencio de muerte*, porque la imaginación se desboca con este *recurso metafórico* (6), para impregnar el ambiente de un silencio sobrecogedor o la acechanza de una muerte silenciosa.|| Por su construcción: 4.2.5 Metáfora adjetiva que se presenta como un adjetivo de la lengua.

(Al atardecer, sin embargo, su *belleza SOMBRÍA Y CALMA*), se advierte el afecto que el autor imprime en los calificativos que se oponen, semánticamente, entre sí; mientras el primero expresa *negatividad* (13), demuestra patetismo, tristeza; el segundo contribuye a connotar *la placibilidad del lugar* (1.3) de acuerdo a la percepción del autor, por lo que además se tiene el *efecto impresionista* (5.3).|| Por su construcción: 4.2.1 Coordinación copulativa de los adjetivos con la conjunción 'y'.| 4.2.8 Los calificativos

El sol había caído ya cuando el *hombre*, *SEMITENDIDO* en el fondo de la canoa, tuvo un *VIOLENTO escalofrío*. Y de pronto, con asombro, enderezó pesadamente la

sombría y *calma* revelan significados totalmente opuestos que la mente infiere con *sombría*, algo tétrico o triste, por una parte, y por la otra, la *calma* del atardecer. | 4.2.9 El sustantivo, *belleza* con dos calificativos pospuestos, *sombría* y *calma* (SAA).

(cobra una *majestad ÚNICA*.), el *epíteto descriptivo* (4) de la unicidad de esa majestad es totalmente relevante e *impresiona* (5.3) en su contemplación al autor. || Por su construcción: 4.2.9 Con un solo calificativo pospuesto (SA) dice más que mil palabras. | 4.2.11 De acuerdo con las palabras de Luis Ángel Sáez del Álamo (1999: § 17.3.4.): Existe un grupo de estructuras superlativas basadas en el contenido de ciertas palabras que permiten prescindir de los elementos *más* y *menos* (o *mejor*, *peor*, *mayor*, *menor*, *máximo* o *mínimo*), [...]. De esta manera, *única*, se comporta como los superlativos y por lo tanto, se permea la máxima calificación elativa.

(El sol había caído ya cuando el *hombre*, *SEMITENDIDO* en el fondo de la canoa.), el *epíteto pasivo* (10) intensifica el relato; con este propósito se ha usado el prefijo *semi* unido a un adjetivo procedente de verbo, tal como lo presentan Soledad Varela y Josefa Martín García (1999: § 76.5.4.2.), con el significado de que el estado representado por el adjetivo no se ha alcanzado por completo, es decir, es un estado a medias [...]. || Por su construcción: 4.2.3.1 Adjetivo explicativo separado del sustantivo mediante el empleo de comas. | 4.2.9 El realce de la cualidad puede conseguirse también con el adjetivo pospuesto (SA).

(en el fondo de la canoa, tuvo un *VIOLENTO escalofrío*.), con este *efecto impresionista* (5.3) se da realce a la cualidad a expensas del sustantivo; es decir, este matiz tiene que ver con la abstracción violenta sobre la noción sustantiva del objeto para expresar en conjunto *negatividad* (13). || Por su construcción: 4.2.9.1 Un *epíteto*, claramente, literario con matiz retórico al anteponerse al sustantivo, *violento escalofrío* (AS).

cabeza: se sentía mejor. La pierna le dolía apenas, la sed disminuía, y su *pecho, LIBRE* ya, se abría en *LENTA inspiración*.

El veneno comenzaba a irse, no había duda. Se hallaba casi bien, y aunque no tenía fuerzas para mover la mano, contaba con la caída del rocío para reponerse del todo. Calculó que antes de tres horas estaría en Tacurú-Pucú.

El bienestar avanzaba y con él una somnolencia llena de recuerdos. No sentía ya nada ni en la pierna ni en el vientre. ¿Viviría aún su compadre Gaona en Tacurú-Pucú? Acaso viera también a su ex patrón, míster Dougald, y al recibidor del obraje.

¿Llegaría pronto? El *cielo*, al poniente, se abría ahora en *PANTALLA DE ORO*, y el río se había *COLOREADO* también. Desde la *costa PARAGUAYA*, ya *ENTENEBCIDA*, el

(la sed disminuía, y su *pecho, LIBRE* ya, se abría), con evocadora tranquilidad, al igual que el personaje, se siente: el pecho libre por esa *cualidad de actitud* (12) esperanzadora que matiza el texto para imbricar libertad que se interpreta como *movimiento* (9) —capacidad de acción—.|| Por su construcción: 4.2.3 Nuevamente, el efecto de la pausa que obedece a la coma empleada. Todo el párrafo está adosado de una puntuación que le da oportunidad de respirar al lector. | 4.2.9 El adjetivo va pospuesto al sustantivo en un orden lógico normal (SA).

(y su pecho, libre ya, se abría en *LENTA inspiración*.), con esta *impresión* personal (5.3) del narrador se podría creer que el personaje está fuera de peligro, pero también se sabe que siempre hay una visible mejoría antes de la muerte. Por otro lado, se percibe un *movimiento* (9) acompasado. || Por su construcción: 4.2.9.1 al observarse como desviación la construcción (AS), se encontrará que adiciona información; porque en caso de usarse en forma normal SA, se inferiría que la lentitud de la inspiración podría ser producto de la debilidad. Por el contrario, al recurrir a la transposición de los términos, se interpreta que la *lenta inspiración* se debe a la mejoría del personaje.

(¿Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en *PANTALLA DE ORO*, *el río se había coloreado también [DE ORO]*.), este cuento es escrito en 1912; razón por la cual tiene características del *modernismo*, en el que se emplea con bastante frecuencia las semejanzas con el oro. Aquí el recurso literario alude *al sentido de la vista* (2.1) que percibe, a la vez, en la visión la magnitud del *tamaño de la pantalla* (2.2) y matiza el paisaje con *cromatismo* (2.4) sinigual. A través del *sentido de la vista* (2.1) es posible advertir que el río se ha teñido de oro. *El río se había coloreado también*, con la

monte dejaba caer sobre el río su *frescura CREPUSCULAR*, en *PENETRANTES efluvios de azahar y miel silvestre*. Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay.

perífrasis verbal se descubre un *cromatismo* (2.4) indescriptible con el que Quiroga impregna la imagen literaria.|| Por su construcción: 4.2.4 Una semirepetición, esbozada apenas por el apremio de la economía con que escribía HQ; *el río se había coloreado también [DE ORO]*.| 4.2.5 La metáfora adjetiva *pantalla de oro* que embellece la literatura de Quiroga.| 4.2.7 El sustantivo transpuesto mediante la preposición ‘de’ a la función del adjetivo, se anticipa en el caso de: *y el río se había coloreado también*. Se infiere que el color que toma el río es el mismo que había tomado *El cielo*, que se metaforiza en *pantalla de oro*.| 4.2.7.1 De esta manera, se observa que el calificativo para *cielo* se retarda, y se explica en la metáfora adjetiva.

(Desde la *costa PARAGUAYA, ya ENTENEDECIDA*,) además de la imagen que se proyecta, se intuyen dos adjetivos; el primero que sólo *describe* (4), no así el segundo, que recurre al lenguaje *culto* (8) del latín *tenebrae, -arum, f. pl., oscuridad, tinieblas*, (Segura Munguía, 2006: 786); para revelar con brevedad que empezaba a caer la noche con todas *las cualidades simples de color* (2.4) con que se matiza el atardecer; que implica, por otro lado, la oscuridad que conlleva todo un cúmulo de expectativas que expresan *negatividad* (13).|| Por su construcción: 4.2.3.2 El sustantivo calificado por dos adjetivos unidos por el asíndeton.| 4.2.7.1 El *epíteto* retardado, en esta ocasión es el adverbio *ya* que se interpone entre sustantivo y adjetivo para establecer relevancia. Bosque (1999: § 4.2.2.2.) dice que este adverbio manifiesta expectación sobre el hecho de que la propiedad designada se verifique en un futuro.| 4.2.8 Los *epítetos* semánticamente diferentes que califican al sustantivo *costa* son conceptos diferentes que se asocian, el primero, a una descripción real; mientras que el segundo, a un concepto que conlleva una emoción que el lector siente. 4.2.9 Los adjetivos pospuestos al sustantivo (SAA); el primero se proyecta como formando parte de la sustancia, en tanto que el segundo, califica de forma temporal y aspectual al sustantivo.

(el monte dejaba caer sobre el río su *frescura CREPUSCULAR*,), se tiene un *epíteto culto* (8), porque el autor, conocedor del monte y de la selva, quiere expresar a través

Allá abajo, sobre el *RÍO DE ORO*, la canoa derivaba velozmente, girando a ratos sobre sí misma ante el borbollón de un remolino. El hombre que iba en ella se sentía

del artificio su afectividad por la *oscuridad y la frescura (1.1)* de la tarde y lo hace efectivamente, empleando la palabra adecuada; el adjetivo en lugar del complemento adjetival. No obstante, al referirse al crepúsculo (vespertino) puede traducirse en una asociación fúnebre, luz que *muere (13)*.|| Por su construcción: 4.2.9 La inferencia de la noción adjetival de la noción sustantiva (SA).

(en *PENETRANTES EFLUVIOS DE AZAHAR Y MIEL SILVESTRE.*), en esta ocasión, HQ no quiso sustituir ninguno de los elementos que componen el sintagma nominal; no obstante, es, precisamente, cada una de las sustancias, como *notas olfativas (3.3)* las que impresionan los sentidos al ornar la mención y representación de las sustancias a las que va referido el *epíteto*. No obstante, el recurso *descriptivo (4) silvestre* lleva a pensar que es una miel natural que no ha sido cultivada.|| Por su construcción: 4.2.1.3 El calificativo para cada sustantivo y cada bina en coordinación copulativa con la conjunción 'y'.| 4.2.5.1.2 La combinación de adjetivo + sustantivo *penetrantes efluvios* + complemento de cualidad *de azahar y miel silvestre*.| 4.2.9 El sintagma coordinado, después de la cópula del complemento de cualidad y *miel silvestre* se dice y se capta con la sencillez de la sucesión lógica de los elementos gramaticales (SA); pero lo que el autor quiere decir es que no es la miel que nosotros conocemos y que no es sólo el aroma; sino partículas o vapores de esa combinación en el ambiente.| 4.2.9.1 El realce que sugiere el autor al anteponer el calificativo al sustantivo (AS) impresiona los sentidos en la combinación de adjetivo y un sustantivo poco usado *penetrantes efluvios*.

(Allá abajo, sobre el *RÍO DE ORO*, la canoa derivaba velozmente,), la visión imaginativa afectiva de Quiroga percibe las *cualidades sensoriales de color (5.1)*; lo cual procede de una voluntad expresiva y no de una mecanizada asociación verbal. La metáfora adjetiva cabe en este *recurso metafórico (6)* que proyecta una imagen de belleza indescriptible.|| Por su construcción: 4.2.5 Es un *epíteto* que traduce una asociación sustantivo adjetivo íntimamente vivida que cumple con una intención amplificadora que el lector percibe con toda su riqueza. El autor empleó un calificativo

cada vez mejor, y pensaba entretanto en el tiempo justo que había pasado sin ver a su ex patrón Dougald. ¿Tres años? Tal vez no, no tanto. ¿Dos años y nueve meses? Acaso. ¿Ocho meses y medio? Eso sí, seguramente.

De pronto sintió que estaba helado hasta el pecho. ¿Qué sería? Y la respiración...

Al recibidor de maderas de míster Dougald, Lorenzo Cubilla, lo había conocido en *Puerto ESPERANZA* un *viernes SANTO*... ¿Viernes? Sí, o jueves...

El hombre estiró lentamente los dedos de la mano.

—Un jueves...

Y cesó de respirar.

El almohadón de pluma (1912)

irreemplazable, que no podía ser otro; porque en la contemplación del atardecer, lo inefable se tradujo en ese recurso áureo.

(lo había conocido en *Puerto ESPERANZA* un *viernes SANTO*...), este recurso *metafórico* (6) remite a lanzar la imaginación hacia un hombre que muere tranquilo al alcanzar la última meta; el *puerto* al que lo condujo *la canoa* y en la cual había puesto todos sus anhelos de vida. El segundo recurso *metafórico* (6) alude a Jesucristo, quien murió un viernes santo. Los sustituyentes empleados imbrican grandes posibilidades de interpretación.|| Por su construcción: 4.2.5.4 Los sustituyentes metafísicos, en los cuales se percibe la religiosidad de Quiroga, conllevan traducciones bíblicas en el mejor sentido de la palabra; *Puerto Esperanza* podría especularse como la metáfora que conlleva la ilusión del paraíso al que aspira todo creyente.| 4.2.5.4 En tanto que *viernes santo* sería la metáfora pura que evoca la fe en Jesucristo, quien murió en la cruz un viernes santo para salvar a todos los hombres.| 4.2.9 Tanto *Puerto esperanza* como *viernes santo* observan la progresión lógica de la lengua (SA).

(*El almohadón de pluma*), con este adnominal, el autor pone título al cuento, al mismo tiempo que aporta la clave para desentrañar el misterioso final, plagado de

Su *LUNA DE MIEL* fue un *LARGO escalofrío*. *RUBIA, ANGELICAL Y TÍMIDA*, el carácter *DURO* de su marido heló sus *SOÑADAS niñerías de novia*. Ella lo quería mucho, sin

fatalidad (13), para la protagonista, Alicia. Este sintagma verifica con contundencia la verosimilitud de “El manual del perfecto cuentista”. En el quinto párrafo se puede encontrar: “Comenzaremos por el final. Me he convencido de que del mismo modo que en el soneto, el cuento empieza por el fin. [...]”.|| 4.2.5 Adnominal de materia que adquiere relieve estilístico de acuerdo con la intención del autor, quien inicia el cuento por el final y es de esta forma que en el contexto se redime y adquiere la connotación necesaria para elevarse al plano del *epíteto* para dar cuenta de que la vida es la sustancia de la ficción.

(Su *LUNA DE MIEL*, fue un *LARGO escalofrío*.), este sintagma nominal que corresponde al período que transcurre después de la ceremonia de bodas, a pesar de estar lexicalizado con absoluta popularización, HQ lo utiliza como artificio con el cual se identificarían *actitudes* (12) de felicidad; no obstante, se alude todo lo contrario. En este caso, se advierte el *recurso metafórico* (6) con el *Truc del lugar común de buena fe, el cual es transgredido por la mala fe que se reconoce en la falta de relación entre la frase hecha «Luna de miel» y la circunstancia que la inspira* (HQ, 1993: 1191); no es nada agradable un *escalofrío*, y menos si este es de larga duración. El adjetivo *epíteto, largo* empleado para calificar es un *recurso metafórico* (6); prologa y agudiza el malestar con *alusiones sensoriales* (3.1) y destaca por la connotación que alude al *miedo* (13). || Por su construcción: 4.2.5 La metáfora adjetiva que se presenta como un adjetivo de la lengua, o del habla, es decir, un sustantivo transpuesto mediante la preposición ‘de’ a la función del adjetivo, *Luna de miel*.| 4.2.9.1 Cuando se disfruta, el tiempo se acorta, pero en este caso el tiempo parecía una eternidad: *largo escalofrío* que en una combinación (AS) connota el tiempo que duró el escalofrío.

(*RUBIA, ANGELICAL Y TÍMIDA*.), con estos calificativos *descriptivos* (4) del sujeto elidido, se logra impregnar la mente del lector con la imagen de Alicia. Se interpreta también, su *actitud* (12) ante la vida al sugerir la espiritualidad de la protagonista.|| Por su construcción: 4.2.1.1 La enumeración de adjetivos para un solo sustantivo con la

embargo, aunque a veces con un *LIGERO estremecimiento* cuando volviendo de noche juntos por la calle, echaba una *FURTIVA mirada* a la *ALTA estatura de Jordán*, *MUDO* desde hacía una hora. Él, por su parte, la amaba profundamente, sin darlo a conocer.

conjunción 'y' entre el último y penúltimo elemento.| 4.2.8 Con la enumeración de adjetivos semánticamente diferentes no sólo captamos la imagen física del personaje; sino que percibimos, a la vez, la personalidad íntima de Alicia en la que se descubre gracia e inocencia.| 4.2.9 Los adjetivos pospuestos al sustantivo elidido ([S]AAA) se adhieren estrechamente a la sustancia, porque eso es Alicia en esencia.

(el *carácter DURO* de su marido), la *actitud (12)* que se refleja en el carácter, en ocasiones, es una barrera infranqueable que causa sufrimiento a su alrededor. Se advierte que el autor quiere comunicar un contenido anímico imaginario; de tal manera que lo que importa es el fenómeno puramente psicológico que en el lector se produce y no la estricta objetividad. Por ende, parece individualizado; es decir: el significado se individualiza.|| Por su construcción: 4.2.5.1.6 La combinación sustantivo + adjetivo + complemento de cualidad.| 4.2.5.2 Se interpreta como un desplazamiento atributivo que de acuerdo con Carlos Bousoño (1976: 146) se capta con los ojos, porque lo que se habría dicho como: *carácter difícil de sobrellevar que se reflejaba en la dureza de las facciones del rostro*; se tiene que el sustituyente (*duro*) toma el lugar del sustituido (*la paráfrasis*). Hasta la más bella sonrisa de Alicia se rompía ante la dureza del rostro de Jordán.| 4.2.9 Se advierte la inherencia como la estrecha relación que une al adjetivo, especialmente como atributo, con el sustantivo en este caso en la secuencia lógica (SA).

(heló sus *SOÑADAS niñerías de novia.*), Alicia siempre había soñado con el romance; el *epíteto pasivo (10)* evoca esos sueños de niña mujer que no llegaron a realizarse.|| Por su construcción: 4.2.5.1.2 La combinación adjetivo, *soñadas*, + sustantivo, *niñerías*, + complemento de cualidad, *de novia.*| 4.2.9.1 El adjetivo antepuesto al sustantivo (AS) captura la atención del lector por presentarse con antelación y resulta no solo entrañable; sino también, de suma expresividad.

(Ella lo quería mucho, sin embargo, aunque a veces con un *LIGERO estremecimiento*), el amor que sentía por su esposo no evitaba sentir ese *ligero*

Durante tres meses —se habían casado en abril—, vivieron una dicha especial. Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese *RÍGIDO cielo de amor*; más *EXPANSIVA e INCAUTA ternura*; pero el *IMPASIBLE semblante* de su marido la contenía siempre.

estremecimiento que individualiza y denuncia una *actitud* (12) de *miedo* (13) por la fragilidad emocional que la traicionaba.|| Por su construcción: 4.2.9.1 El adjetivo *ligero* antepuesto al sustantivo (AS) atrae la mirada al presentarse a primera vista.

(echaba una *FURTIVA mirada* a la *ALTA estatura de Jordán*, *MUDO* desde hacía una hora.), con el adjetivo *furtiva* se intuye el *miedo* (13) que invade a Alicia al voltear a ver a su esposo; se *enfatisa* (7) la altura de Jordán, porque esto, también impresionaba a Alicia. Entre comas se encuentra un calificativo de *actitud* (12) grosera manifestada por Jordán.|| Por su construcción: 4.2.3.1 Con este calificativo *mudo* después de la coma, se percibe una aposición, ostentando una consistencia casi sustantiva.| 4.2.5.1.3 La combinación: adjetivo, *alta* + sustantivo, *estatura* + complemento de cualidad, *de Jordán*, + adjetivo, *mudo*.| 4.2.6 La simetría bilateral relativa que, en este caso presenta los adjetivos, *alta* y *mudo* dispuestos en la parte exterior.| 4.2.9 *Jordán, mudo* (SA), sintagma en el cual, la coma sirve para desvanecer el carácter restrictivo del adjetivo.| 4.2.9.1 Tanto *furtiva mirada* como *alta estatura* revelan connotaciones afectiva-imaginativas de sólida expresividad que el autor sugiere en la anteposición del adjetivo al sustantivo (AS).

(Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese *RÍGIDO cielo de amor*.), Alicia, quien está enamorada, percibe el pesado ambiente que provoca el carácter de Jordán; no obstante, ella flota sobre nubes color de rosa que, se intuye en el *epíteto metafórico* (6), anhelo empañado por esa aludida rigidez que impone un ambiente hostil cargado de *negatividad* (13).|| Por su construcción: 4.2.5.1.2 La combinación: adjetivo, *rígido* + sustantivo, *cielo* + complemento de cualidad, *de amor*.| 4.2.9.1 El autor atrapa la atención del lector anteponiendo el adjetivo al sustantivo (AS) *rígido cielo*.

(Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese *rígido cielo de amor*; más *EXPANSIVA e INCAUTA ternura*); la juventud y el amor mantienen a Alicia en un estado de enamoramiento propio de la recién casada; a quien le gustaría desbordar

La casa en que vivían influía no poco en sus estremecimientos. La *BLANCURA del patio SILENCIOSO* —frisos, columnas y estatuas de mármol —producía una *OTOÑAL impresión de palacio ENCANTADO*. Dentro, el *BRILLO GLACIAL del estuco*, sin el más

todo el caudal de amor sobre el ser querido, en un *ánimo* que corresponde a la *actitud* (12) de una mujer enamorada.|| Por su construcción: 4.2.1 La coordinación copulativa de los adjetivos antepuestos con el empleo de ‘e’ para la coordinación se evita el uso de la conjunción ‘y’ para disolver la absorción del sonido.| 4.2.9.1 La anteposición de dos adjetivos coordinados al sustantivo (AAS) sirven para connotar los anhelos de Alicia.| 4.2.12 La presentación progresiva y escalonada de adjetivos que ascienden como una ola: *más expansiva e incauta*.

(pero el *IMPASIBLE semblante* de su marido la contenía siempre.), la educación masculina y los cánones de la época imponían a los hombres una *actitud* (12) seria, aprendida; sin manifestaciones amorosas, porque esto hubiera implicado debilidad.|| Por su construcción: 4.2.9.1 La expresividad afectiva se hace patente en la anteposición del adjetivo al sustantivo (AS).

(La *BLANCURA del patio SILENCIOSO*), el patio no sólo es silencioso; sino también, blanco, mezcla de elementos descriptivos para matizar el texto que se enriquece con una *sinestesia auditivo-visual* (5.4.) en la que se percibe un ambiente gélido por el color blanco, sobrecogedor, carente de vida como una lápida sepulcral en la que reina el silencio de *muerte* (13).|| Por su construcción: 4.2.5.3 La derivación del adjetivo en sustantivo abstracto por intercambio de posiciones.| 4.2.5.1 La combinación sustantivo, *blancura* + complemento de cualidad, *del patio* + adjetivo, *silencioso*.| 4.2.9 La estrecha adherencia del adjetivo pospuesto al sustantivo (SA).

(—producía una *OTOÑAL impresión de palacio ENCANTADO*.), se percibe un calificativo, preponderantemente, modernista que evoca la víspera invernal para aludir a la *muerte* (13) con este *efecto impresionista* (5.3), el segundo bloque de la complementación remite al *epíteto fantástico* (11). *Recursos metafóricos* (6) en los que se infiere el invierno prolongado que es la muerte y que está prevista para la princesa que vive en el *palacio encantado*. || Por su construcción: 4.2.5.1.3 El balance de esta combinación adjetivo, *otoñal* + sustantivo, *impresión* + complemento de cualidad, *de*

leve rasguño en las *ALTAS paredes*, afirmaba aquella *sensación de DESAPACIBLE frío*. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un *LARGO abandono* hubiera sensibilizado su resonancia.

palacio + adjetivo, *encantado*.| 4.2.6 Simetría bilateral relativa de acuerdo a un orden cruzado de los miembros constituyentes; de tal manera que, en el segundo miembro después del eje de simetría se invierte el orden de la primera; así, los adjetivos quedan dispuestos en la parte externa.| 4.2.9 En *palacio encantado* el adjetivo se adhiere, fuertemente, al sustantivo (SA) en la posposición como formando parte de la sustancia.| 4.2.9.1 En *otoñal impresión* se connota el efecto imaginativo-afectivo del *epíteto* antepuesto al sustantivo (AS).

(Dentro, el *brillo GLACIAL del estuco*, sin el más *LEVE rasguño* en las *ALTAS paredes*), el adjetivo epíteto *glacial* provoca premoniciones de *muerte (13)* de acuerdo con el *efecto impresionista (5.3)* que evoca la frialdad del ambiente afectivo. La *discreta descripción (4)* con el adjetivo *leve* coadyuva a la creación imaginaria del escenario con una manifiesta evocación de *recurso metafórico (6)* en el que se infiere la alusión al ataúd virginal: gélido, intacto, inmaculado. La *descripción (4)* de las paredes no sólo sitúa en un plano arquitectónico de la época; sino que reitera el nulo escape a la amenaza de *muerte (13)*.|| Por su construcción: 4.2.5.1.6 Combinación sugerente, porque presenta en primera instancia el sustantivo + adjetivo, *brillo glacial*, que impresionan los sentidos + el complemento de cualidad, *del estuco*.| 4.2.9 El sustantivo y el adjetivo en secuencia lógica (SA), *brillo glacial*.| 4.2.9.1 En *leve rasguño* se connota afectivamente con el adjetivo antepuesto al sustantivo (AS). 4.2.9.1 La anteposición del adjetivo al sustantivo (AS) connota la altura de las paredes, aún cuando en ese tiempo todas las casas eran de paredes altas, se refuerza la idea.

(afirmaba aquella *sensación de DESAPACIBLE frío*), desde la perspectiva de un *efecto impresionista (5.3)* se intuye un ambiente donde impera, sin tregua, la *muerte (13)*.|| Por su construcción: 4.2.5.1.1 La combinación de sustantivo, *sensación* + complemento de cualidad, *de frío*, con adjetivo antepuesto, *desapacible frío*.| 4.2.9.1 Se connota el rigor del frío en la anteposición del adjetivo al sustantivo (AS).

En ese *EXTRAÑO nido de amor*, Alicia pasó todo el otoño. Había concluido, no obstante, por echar un velo sobre sus *ANTIGUOS sueños*, y aún vivía dormida en la *casa HOSTIL* sin querer pensar en nada hasta que llegaba su marido.

(como si un *LARGO abandono* hubiera sensibilizado su resonancia.), con toda seguridad, esa era la causa del ambiente sobrecogedor de la casa y la frialdad de Jordán: habían estado abandonados sentimentalmente; por esta razón expresaban poca calidez, por haber estado un tiempo prolongado en *actitud (12)* de abandono.|| Por su construcción: 4.2.9.1 Revela la intención de Quiroga de querer capturar la atención del lector con la connotación expresiva al anteponer el adjetivo (AS) y transgredir la norma progresiva de la frase.

(En ese *EXTRAÑO nido de amor*), resulta inefable la sensación que Alicia sentía en la casa y con la presencia de su marido; por lo cual, esa sensación sólo podía ser expresada con un *epíteto novedoso (5.6)* en el cual se verifica el *truc del lugar común* (HQ, 1993: 1191) porque, en efecto, todos hemos oído alguna vez la expresión *nido de amor*, pero, el hecho de que sea *extraño* es lo que se ciñe a plenitud con lo que dice el autor: *Esta es la buena fe. La mala fe se reconoce en la falta de correlación entre la frase hecha y el sentimiento o circunstancia que la inspiran.* Este *epíteto* encierra a la vez *peligro (13)*.|| Por su construcción: 4.2.5.1.2 La combinación: adjetivo, *extraño* + sustantivo, *nido* + complemento de cualidad, *de amor*.| 4.2.9.1 Al alterar el orden progresivo de la lengua, Horacio Quiroga quiere impactar al lector y para esto, antepone el *epíteto* (AS), porque resulta más expresivo.

(por echar un velo sobre sus *ANTIGUOS sueños*), Alicia pretendía velar sus anhelos. La realidad le exigía considerar antiguos todos sus sueños y con *actitud (12)* valerosa, se engañaba y engañaba a los demás para poder vivir la vida real.|| Por su construcción: 4.2.9.1 La alteración del orden lógico normal en la estructura de la frase aporta un relieve de connotación (AS).

(y aún vivía dormida en la *casa HOSTIL* sin querer pensar en nada), la hostilidad era un ambiente que Alicia percibía, *sensorialmente (3.1)*, a cada instante y en cada rincón de la casa —se interpreta como *epíteto pasivo (10)*—; era inevitable sustraerse a toda esa energía *negativa (13)*. Pero también se percibe un *epíteto culto (8)* del latín

No es raro que adelgazara. Tuvo un *LIGERO* *ataque de influenza* que se arrastró insidiosamente días y días; Alicia no se reponía nunca. Al fin una tarde pudo salir al jardín apoyada en el brazo de su marido. Miraba indiferente a uno y otro lado. De pronto Jordán, con *HONDA* *ternura*, le pasó muy lento la mano por la cabeza, y Alicia rompió en seguida en sollozos, echándole los brazos al cuello. Lloró largamente, todo su *espanto* *CALLADO*, redoblando el llanto a la más leve caricia de Jordán. Luego los sollozos fueron retardándose, y aún quedó largo rato escondida en su cuello, sin moverse ni pronunciar una palabra.

hostilis, -e, de enemigo. (Segura Munguía, 2006: 315). // Por su construcción: 4.2.9 Con este auténtico *epíteto*, Horacio Quiroga pinta con viveza sensorial el ambiente, el adjetivo *hostil*, pospuesto al sustantivo (SA), no sólo resulta necesario, sino imprescindible para lograr la expresividad, y así es captado por el lector.

(Tuvo un *LIGERO* *ataque de influenza*), la depresión que sufría Alicia no sólo la adelgazó, sino que estaba debilitando su sistema inmunológico; de tal manera que *ligero* se percibe como un *epíteto descriptivo* (4) que, al opacar la enfermedad, pretende transparentar la situación real de salud.// Por su construcción: 4.2.5.1.2 La combinación: adjetivo + sustantivo, *ligero* *ataque* + complemento de cualidad, *de influenza*.| 4.2.9.1 El adjetivo antepuesto al sustantivo (AS) delata la artificioidad intencional de Quiroga.

(De pronto Jordán, con *HONDA* *ternura*, le pasó muy lento la mano por la cabeza,), Alicia había logrado despertar los sentimientos más profundos de Jordán y esa caricia sólo podía ser inspirada por una *actitud* (12) amorosa.// Por su construcción: 4.2.9.1 El frecuente uso del adjetivo antepuesto al sustantivo (AS) hace más expresiva la narración, además de que coadyuva a la brevedad.

(Lloró largamente, todo su *espanto* *CALLADO*), la depresión acumulada, sumada a la debilidad impactaron fuertemente en el estado de ánimo de Alicia; por lo cual en una *actitud* (12) incontenible, expresó a través del llanto todo su *miedo* (13). Sin embargo, se tiene también un *epíteto pasivo* (10) el participio *callado* con el cual, Quiroga desea connotar que todo el proceso de pasividad quedó atrás, para en adelante, manifestar de diversas formas la inconformidad que padecía Alicia.// Por su construcción: 4.2.9 La elección de este adjetivo pospuesto al sustantivo (SA) resulta bastante elocuente.

Fue ése el último día que Alicia estuvo levantada. Al día siguiente amaneció desvanecida. El médico de Jordán la examinó con *SUMA atención*, ordenándole *calma y descanso ABSOLUTOS*.

—No sé— le dijo a Jordán en la puerta de calle—. Tiene una gran debilidad que no me explico. Y sin vómitos, nada... Si mañana se despierta como hoy, llámame en seguida.

Al día siguiente Alicia amanecía peor. Hubo consulta. Constatóse una *anemia de marcha AGUDÍSIMA, COMPLETAMENTE INEXPLICABLE*. Alicia no tuvo más desmayos, pero se iba visiblemente a la muerte. Todo el día el dormitorio estaba con las *luces*

(El médico de Jordán la examinó con *SUMA atención*.), se percibe el *énfasis* (7) que se imprime, con el más alto calificativo, en la extremada atención médica que se percibe como *epíteto culto* (8) del latín *summus*, -a, *um*, superlativo formado sobre *super* (Segura Munguía, 2006: 763).|| Por su construcción: 4.2.9.1 La connotación expresiva afectiva en la anteposición del adjetivo al sustantivo (AS).| 4.2.11 HQ logra niveles expresivos muy importantes, gracias a la elación absoluta.

(ordenándole *calma y descanso ABSOLUTOS*.), ante esta orden médica, el lector puede imaginarse que Alicia está embarazada, o muchas cosas más; sin embargo, esta *calma y descanso absolutos* se *enfatan* (7) para agrandar la gravedad del problema.|| Por su construcción: 4.2.1.2 Dos sustantivos en coordinación copulativa con el adjetivo en número plural.| 4.2.9 La combinación de dos sustantivos coordinados con adjetivo pospuesto: (SSA).

(*anemia de marcha AGUDÍSIMA, COMPLETAMENTE INEXPLICABLE*.), el día de hoy, esta expresión resulta *novedosa* (5.6) y expresiva. Sin embargo, lo *inexplicable* de la enfermedad invita a reflexionar y dar rienda suelta a la *fantasía* (11).|| Por su construcción: 4.2.3 El inciso explicativo que precede a la coma, está formado por un adjetivo y un adverbio que lo califica.| 4.2.3.2 El adjetivo se suma a otro adjetivo por el asíndeton.| 4.2.5.1 La combinación: sustantivo, *anemia* + complemento de cualidad, *de marcha* + adjetivos, *agudísima* e *inexplicable*, este último calificado por un adverbio.| 4.2.9 De tal manera que la *anemia* no sólo es *agudísima*, sino también *completamente inexplicable*.| 4.2.11 El superlativo orgánico del *epíteto agudísima* impele al lector a comprender la gravedad de Alicia.| 4.2.13 En este caso es una modificación literaria del adjetivo por el adverbio en *-mente*.

PRENDIDAS y en *PLENO SILENCIO*. Pasábanse horas sin que se oyera el *MENOR ruido*. Alicia dormitaba. Jordán vivía casi en la sala, también con toda la *luz ENCENDIDA*. Paseábase sin cesar de un extremo a otro, con

(con las *luc*es *PRENDIDAS* y en *PLENO silencio*.), se alude con el recurso *metafórico* (6) el contraste entre las *luc*es *prendidas*, mientras Alicia se apagaba. El *silencio* de la complementación que es preludio de *muerte* (13), invade con este adjetivo totalizante y *culto* (8) que sirve para recrear una atmósfera llena de silencio, en este caso, HQ emplea el adjetivo original que se convirtió por yeísmo en el que usamos en la cotidianeidad. Por otra parte, se observa que mientras *con las luc*es *prendidas* evoca *dinamismo* y *movimiento* (9); *en pleno silencio* la carencia total de vida, es yerto, es totalmente *pasivo* (10), no admite la mínima vibración que produzca sonido.|| Por su construcción: 4.2.1.3 La narrativa de HQ se crea a partir de ambientes reales, tal es el caso de *luc*es *prendidas* y *en pleno silencio*.| 4.2.6.1 Simetría bilateral relativa en la que se observan los adjetivos apostados a un lado y otro del eje de simetría, que en esta ocasión es la conjunción *y*.| 4.2.9 con las *luc*es *PRENDIDAS* sustantivo con adjetivo pospuesto (SA), el adjetivo se adhiere a la sustancia por efecto de la inherencia.| 4.2.9.1 La elocuencia, la sobriedad, la expresividad imaginativa-afectiva y más es lo que se infiere con este adjetivo antepuesto al sustantivo (AS).| 4.2.11 El adjetivo *pleno* que acompaña al sustantivo *silencio* se traduce como cualidad intensamente emocional a través de la elación, en este caso la cualidad se presenta en el máximo grado de intensidad.

(Pasábanse horas sin que se oyera el *MENOR ruido*.), este comparativo irregular del latín *minor, minus, -oris; adj. comparativo de parvus, más pequeño, menor* (Segura Munguía, 2006: 428); como *epíteto culto* (8) permite *describir* (4) un ambiente carente de energía, carente de vida, que es el efecto que HQ desea transmitir.|| Por su construcción: 4.2.9.1 La expresividad literaria lograda con la anteposición del adjetivo al sustantivo (AS).| 4.2.11 Con este adjetivo comparativo *menor*, que sigue las reglas de los superlativos, se permea la máxima calificación elativa.

(también con toda la *luz ENCENDIDA*.), ni con toda la *luz encendida*, que se intuye como el *recurso metafórico* (6) comprendido en una *idea de movimiento* (9) se evitaría

INCANSABLE obstinación. La alfombra ahogaba sus pasos. A ratos entraba en el dormitorio y proseguía su *MUDO vaivén* a lo largo de la cama, deteniéndose un instante en cada extremo a mirar a su mujer.

que Alicia se apagara.|| Por su construcción: 4.2.9 Participio adjetivado dinámico que en la posposición del adjetivo al sustantivo (SA) se permea la asimilación del adjetivo por el sustantivo por efecto de la inherencia.

(Paseábase sin cesar de un extremo a otro, con *INCANSABLE obstinación.*), con la unión este calificativo *novedoso* (5.6) y el sustantivo seleccionando, se infiere que Jordán no admitía que Alicia estuviera extinguiéndose. Se percibe una *idea de movimiento* (9).|| Por su construcción: 4.2.5.2 Los incansables paseos de Jordán de un lado para otro son captados por el sentido de la vista; se sabe que todo tiene un límite, es por esta razón que el adjetivo incansable resulta imposible, porque a pesar de la tenaz resolución de Jordán, no hay nada que él pueda hacer para salvar a Alicia.| 4.2.9.1 Es el artificio literario el que se logra con anteponer el adjetivo al sustantivo (AS) *incansable obstinación.*

(A ratos entraba en el dormitorio y proseguía su *MUDO vaivén* a lo largo de la cama,), se proyecta una imagen en donde el personaje se pasea sin decir palabra, por lo tanto se infiere un *epíteto metafórico* (6).|| Por su construcción: 4.2.5.2 Se ha logrado una sustitución que se vuelve individual por la manipulación lograda a través de desplazamiento calificativo que tiene como instrumento el sustituyente *mudo* que coadyuva a la brevedad al evitar toda una paráfrasis.| 4.2.9.1 La expresividad imaginativa-afectiva en la anteposición del adjetivo al sustantivo (AS).

Pronto Alicia comenzó a tener *alucinaciones, CONFUSAS Y FLOTANTES* al principio, y que descendieron luego a ras de suelo. La joven, con los *ojos DESMESURADAMENTE ABIERTOS*, no hacía sino mirar la alfombra a uno y otro lado del respaldo de la cama. Una noche quedó de repente con los *ojos FIJOS*. Al rato abrió la boca para gritar, y sus narices y labios se perlaron de sudor.

—¡Jordán! ¡Jordán! —clamó, *RÍGIDA de espanto*, sin dejar de mirar la alfombra.

(Alicia comenzó a tener *alucinaciones, CONFUSAS Y FLOTANTES* al principio, es posible que la fiebre le hiciera tener esas *alucinaciones* que se interpretan por su *descripción (4)* como ensoñaciones no concretas.|| Por su construcción: 4.2.1 Con estas binas adjetivales ligadas copulativamente, se consigue prolongar la frase y hacerla caer lentamente antes de la pausa.| 4.2.3.1 El empleo de las comas sirve para enmarcar dentro de ellas una función explicativa, *confusas y flotantes al principio*, respecto del término principal, *alucinaciones*.| 4.2.9 Los adjetivos pospuestos al sustantivo (SAA).

(La joven, con los *ojos DESMESURADAMENTE ABIERTOS*), se *enfatisa (7)* la imagen de la joven que, con *alucinaciones concretas*, refleja en sus ojos el *terror (13)* que no puede expresar y es la abertura de los ojos los que dan esa cualidad de acción que es acción y es cualidad a la vez con una *idea de movimiento (9)*.|| Por su construcción: 4.2.7.1 El adjetivo mediato es retardado por el adverbio que lo califica. 4.2.9 El adjetivo pospuesto al sustantivo está calificado, a su vez, por un adverbio (S ADV A), para imprimir mayor realce a la frase.| 4.2.11 Es el adverbio el que aporta al adjetivo la intensidad; por tanto, es el adverbio de modo, el que es considerado superlativo absoluto.| 4.2.13 El adverbio está calificando al adjetivo, que en este caso es un participio; en consecuencia, connota la cualidad del sustantivo a la vez que la evocada cualidad de la acción y su dinamicidad.

(Una noche quedó de repente con los *ojos FIJOS*), la inmovilidad de los ojos de Alicia se traduce en un *epíteto pasivo (10)* que permite al lector seguir con la mirada del personaje, hasta quedarse fija, lo que ella descubrió. Y es ese descubrimiento el que la paraliza de *pavor (13)*.|| Por su construcción: 4.2.9 La posposición del adjetivo al sustantivo (SA).

(—¡Jordán! ¡Jordán! —clamó, *RÍGIDA de espanto*), el sujeto elidido se califica con este *epíteto pasivo (10)*, que connota la extrema inmovilidad que le produjo el *miedo*

Jordán corrió al dormitorio, y al verlo aparecer Alicia lanzó un *alarido* de *HORROR*.

—¡Soy yo, Alicia, soy yo!

Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de *LARGO rato* de *ESTUPEFACTA confrontación*, volvió en sí. Sonrió y tomó entre las suyas la mano de su marido, acariciándola por media hora temblando.

(13).|| Por su construcción: 4.2.5 Un recurso favorito de Quiroga se soslaya en los fragmentos más hermosos de su narrativa; éste es la metáfora adjetiva. El uso del complemento de cualidad en lugar del adjetivo morfológico.

(Jordán corrió al dormitorio, y al verlo aparecer Alicia lanzó un *alarido* de *HORROR*.), el narrador omnisciente eleva el clímax de la diégesis al ocultar, por unos momentos, el motivo causante del miedo de Alicia y suscita en el lector la necesidad de recurrir a su *fantasía* (11). Se percibe un *epíteto culto* (8) en el complemento de cualidad *horror* del latín *horror*, *-oris*, *escalofrío*, *temblor de miedo*, *pavor*, *horror*, *espanto* (Segura Munguía, 2006: 314); Pero, además, un inductor al *pavor* (13).|| Por su construcción: 4.2.5 La metáfora adjetiva, concreta, evocadoramente expresiva.

(Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de *LARGO rato* de *ESTUPEFACTA confrontación*, volvió en sí.), se *enfatisa* (7) la prolongada duración del proceso de mirar la alfombra y mirar al esposo; mientras que en el segundo bloque de la complementación se advierte un calificativo que *describe* (4) la reacción disminuida de Alicia. Después de los gritos de terror, el estado catatónico de Alicia era el producto de su impotencia ante lo que presentía y no podía expresar, porque nadie, ni ella misma se daba cuenta de lo que pasaba en realidad.|| Por su construcción: 4.2.5.1.7 La combinación: adjetivo + sustantivo, *largo rato*, + complemento de cualidad con adjetivo antepuesto, *de estupefacta confrontación*.| 4.2.6.2 Simetría bilateral absoluta: igual número de componentes, tanto en el determinante como en el determinado y con el mismo orden; adjetivo + sustantivo, *largo rato*, + *prep. 'de'* + adjetivo + sustantivo, *estupefacta confrontación*.| 4.2.9.1 El adjetivo *largo* se anticipa al sustantivo (AS) para connotar, y, a la vez, captar la imaginación del lector al realzar la cualidad antes que la sustancia.| 4.2.9.1 Es definitivo el impacto

Entre sus alucinaciones más porfiadas, hubo un *ANTROPOIDE APOYADO* en la alfombra sobre los dedos, que tenía *FIJOS* en ella los *ojos*.

Los médicos volvieron inútilmente. Había allí delante de ellos una vida que se acababa, desangrándose día a día, hora a hora, sin saber absolutamente cómo. En la última consulta Alicia yacía en estupor mientras ellos la pulsaban, pasándose de uno a otro la *muñeca INERTE*. La observaron *LARGO rato* en silencio, y siguieron al comedor.

imaginativo-afectivo que produce en el lector el adjetivo antepuesto, *estupefacta*, al sustantivo (AS).

(Entre sus alucinaciones más porfiadas, hubo un *antropoide APOYADO* en la alfombra sobre los dedos,), las figuraciones que impregnan las alucinaciones de Alicia sirven a HQ para hacer la revelación y anticipar con esta imagen el desenlace del cuento, y a la vez; son efectos claros de lo que desea expresar Quiroga, quien conoce y sabe lo que es capaz de provocar un parásito de las aves. En este sentido, el autor se vale de un artificio que conlleva la posición del monstruo, en la que se infiere sarcasmo, *maldad* (13), violencia disfrazada de *pasividad* (10).|| Por su construcción: 4.2.9 Es la mención de la posición y la selección del sustantivo: *antropoide apoyado* en la que se descubre una sutil expresividad de lo que Quiroga quiere decir y logra su objetivo con un adjetivo pospuesto al sustantivo (SA).

(que tenía *FIJOS* en ella los *ojos*.), con este *epíteto pasivo* (10) se intuye la amenaza, el monstruo pone los ojos en la víctima y ambos saben cuál es el precio que deberá pagarse.|| Por su construcción: 4.2.7 Es un *epíteto* mediato, *que tenía fijos en ella los ojos*, el orden normal sería: que tenía los ojos fijos en ella. Sin embargo, HQ recurre a este artificio que resulta de anticipar el calificativo que apunta directamente al personaje, porque se infiere desde el primer momento que son los ojos los que mantiene fijos. | 4.2.13 Con base en la intención del autor, se descubre que *fijos* es el adverbio que califica la acción de sostener la mirada, al mismo tiempo que califica a ojos.

(pasándose de uno a otro la *muñeca INERTE*.), HQ empleó un artificio *metafórico* (6) al aludir al personaje principal como una muñeca sin vida; quien sucumbió dócilmente a la *muerte* (13). Un esposo huraño, por un lado, y el ambiente de la casa

—Pst... —se encogió de hombros *DESALENTADO el médico de cabecera*—. Es un caso *INEXPLICABLE...* Poco hay que hacer...

—¡Sólo eso me faltaba!— resopló Jordán. Y tamborileó bruscamente sobre la mesa.

Alicia fue extinguiéndose en subdelirio de anemia, *AGRAVADO* de tarde, pero que remitía siempre en las primeras horas. Durante el día no avanzaba su enfermedad,

es otro factor que impele a Alicia a derrumbarse en la depresión.|| Por su construcción: 4.2.5.4 La metáfora pura, *in absentia*, con el recurso metafórico expresivo de una cualidad que el sustantivo calificado sólo puede comportar por metáfora.| 4.2.9 La intención imaginativa-afectiva de Quiroga ante la agonía de Alicia queda perfectamente expresada en la combinación de sustantivo con adjetivo pospuesto (SA).

(La observaron *LARGO rato* en silencio,), la medicina de esa época se basaba en la observación, así que con base en ese parámetro se podía diagnosticar. Se *enfatisa* (7) la prolongada duración del proceso de observación, porque era inaudita la manera en que se les escapaba de las manos una vida, ante la imposibilidad de hacer nada.|| Por su construcción: 4.2.9.1 La expresividad del adjetivo antepuesto al sustantivo (AS).

(—Pst... —se encogió de hombros *DESALENTADO el médico de cabecera*—), se había hecho todo al alcance de la medicina de esos tiempos; por lo cual, todos los esfuerzos del médico culminaron en un desaliento que se revela en un *epíteto pasivo* (10) debido a que era inminente la *muerte* (13) de Alicia.|| Por su construcción: 4.2.5.1.2 La combinación adjetivo + sustantivo + complemento de cualidad *desalentado el médico de cabecera*.| 4.2.9.1 Con intención de connotar ostensiblemente el desaliento del médico, HQ antepone el adjetivo al sustantivo (AS).

(Es un caso *INEXPLICABLE...* Poco hay que hacer...), no se podía explicar el caso; la joven es casi una niña, nunca había sufrido de precaria salud; por lo cual, se *enfatisa* (7) la impotencia médica para salvarle la vida a Alicia. La ciencia se rendía ante la *muerte* (13).|| Por su construcción: 4.2.9 El adjetivo se adhiere al sustantivo en la posposición (SA) por efecto de la inherencia.

(Alicia fue extinguiéndose en *SUBDELIRIO DE ANEMIA, AGRAVADO DE TARDE*), desde la perspectiva de este adjetivo explicativo, *agravado*, se advierte la idea de *movimiento* (9) que paso a paso, pero sin tregua, va trazando el destino final de Alicia.|| Por su

pero cada mañana amanecía lívida, en síncope casi. Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en *NUEVAS oleadas de sangre*. Tenía siempre al despertar la sensación de estar desplomada en la cama con un millón de kilos encima. Desde el tercer día este hundimiento no la abandonó más. Apenas podía mover la cabeza. No quiso que le tocaran la cama, ni aun que le arreglaran el almohadón. Sus *terrores CREPUSCULARES* avanzaban ahora en forma de monstruos que se arrastraban hasta la cama, y trepaban dificultosamente por la colcha.

Perdió luego el conocimiento. Los dos días finales deliró sin cesar a media voz. Las *luces* continuaban *FÚNEBREMENTE ENCENDIDAS* en el dormitorio y la sala. En el

construcción: 4.2.3.1 En este caso el adjetivo, *agravado*, se torna en un inciso explicativo. | 4.2.5.1.8 La combinación: sustantivo, *subdelirio* + complemento de cualidad, *de anemia* + adjetivo, *agravado* + complemento de cualidad, *de tarde*. 4.2.7.1 El *epíteto* mediato, *agravado*, se percibe aisladamente por su retraso, sin perder por esto su valiosa expresividad.

(Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en *NUEVAS oleadas de sangre*.), el narrador omnisciente va revelando el mito de la enfermedad, de esta manera, el calificativo *nuevas* se percibe con *énfasis* (7); éste no sólo imprime matiz, sino vigor al relato. || Por su construcción: 4.2.5.1.2 La combinación: adjetivo + sustantivo + complemento de cualidad, *nuevas oleadas de sangre*, combinación en la que se infiere que viene la ola, golpea; se va pero jamás regresa. 4.2.9.1 La selección de adjetivo antepuesto al sustantivo, *nuevas oleadas*, (AS) impacta en la mente del lector al remitirle a la evocación del mar, y en ese imponente espectáculo, revelar la fuerza de la naturaleza que se lleva a su paso todo lo que se le interpone.

(Sus *terrores CREPUSCULARES* avanzaban ahora en forma de monstruos), se advierte un *novedoso* (5.6) calificativo para los temores que sufre Alicia. Se percibe, a la vez, un *epíteto culto* (8) pero al mismo tiempo, al referirse al crepúsculo (vespertino) se tiene una asociación fúnebre, luz que *muere* (13) para dar paso a la oscuridad. || Por su construcción: 4.2.9 La inferencia de la noción adjetival de la noción sustantiva en la posposición del adjetivo al sustantivo (SA), *terrores crepusculares*.

(Las *luces* continuaban *FÚNEBREMENTE ENCENDIDAS* en el dormitorio y la sala.), las luces amarillas de los focos, que son preludio de *muerte* (13), continuaban *encendidas* (9) *epíteto de movimiento*. || Por su construcción: 4.2.7.1 Se percibe un *epíteto* retardado;

silencio AGÓNICO de la casa, no se oía más que el *delirio MONÓTONO* que salía de la cama, y el *SORDO retumbo de los ETERNOS pasos de Jordán*.

Alicia murió, por fin. La *servienta*, cuando entró después a deshacer la cama, sola ya, miró un rato *EXTRAÑADA* el almohadón.

ya que se interpone entre el sustantivo, *lucos*, y el adjetivo *encendidas* un verbo y un adverbio.| 4.2.13 El sintagma bien pudiera estar ordenado de la siguiente manera: *Las lucos fúnebres encendidas continuaban en el dormitorio y la sala*; sin embargo, la intención de HQ es hacer uso del adjetivo atributivo-adverbial que connota tanto la cualidad del objeto, a la vez que la cualidad de la acción, y su dinamicidad, porque acompaña a la representación de la idea de movimiento del verbo.

(En el *silencio AGÓNICO de la casa*), en toda la casa se percibía el silencio que enmarcaba la agonía de Alicia; lo cual se interpreta con un efecto *impresionista* (5.3) que imbrica *muerte* (13).| Por su construcción: 4.2.5.1.6 La combinación: sustantivo + adjetivo, *silencio agónico*, + complemento de cualidad, *de la casa*.| 4.2.9 En la posposición del adjetivo al sustantivo (SA) se verifica la inherencia de toda noción adjetival —sea calificativa o no— de la noción sustantiva.

(no se oía más que el *delirio MONÓTONO* que salía de la cama y el *SORDO retumbo de los ETERNOS pasos de Jordán*), con un efecto *impresionista* (5.3) se infiere el letargo fatal, en que se debatía Alicia, sin ninguna mejoría. Mientras que el bloque después de la cópula revela una sensación *de audición y silencio* (5.5) complementada con un calificativo que contrasta la vitalidad de Jordán, *eternos pasos*, y la casi inerte Alicia, con un *efecto impresionista* (5.3).| Por su construcción: 4.2.1.3 El calificativo para cada sustantivo y cada bina ligada por la cópula ‘y’ para crear una atmósfera real.| 4.2.5.1.4 La combinación: adjetivo + sustantivo, *el sordo retumbo*; + complemento de cualidad con adjetivo antepuesto, *de los eternos pasos*; + complemento de cualidad, *de Jordán*.| 4.2.9 La secuencia lógica de la posposición del adjetivo al sustantivo (SA), *delirio monótono*.| 4.2.9.1 La contranorma que se verifica en la anteposición del adjetivo al sustantivo (AS), *sordo retumbo*.| 4.2.9.1 Adjetivo antepuesto al sustantivo (AS), *eternos pasos*, por preferencia estética.| 4.2.11 Efecto estilístico especial en el que la elación del *epíteto* en *eternos pasos* da como consecuencia el superlativo absoluto.

—¡Señor! —llamó a Jordán en voz *BAJA*—. En el almohadón hay manchas que parecen de sangre.

Jordán se acercó rápidamente y se dobló sobre aquél. Efectivamente, sobre la funda, a ambos lados del hueco que había dejado la cabeza de Alicia, se veían *manchitas OSCURAS*.

—Parecen picaduras —murmuró la sirvienta después de un rato de *INMÓVIL observación*.

(miró un rato [la sirvienta] *EXTRAÑADA* el almohadón.), la labor de retirar la ropa de cama, llevó a la sirvienta a percatarse de las manchas que aparecían en el almohadón; pero lo extraño es que parecía sangre. Todo lo anterior se percibe en el *epíteto pasivo (10)*.|| Por su construcción: 4.2.7.1 HQ retarda el *epíteto* para crear expectación.

(—¡Señor! —llamó a Jordán en voz *BAJA*—.), ¿Por qué en voz *BAJA*?, posiblemente, por la impresión, por el respeto a la muerta o a Jordán, o en su carácter de subordinada; por lo cual es importante connotar la *actitud (12)* que se infiere en el tono de voz.|| Por su construcción: 4.2.9 En la inherencia de un sustantivo con adjetivo pospuesto se verifica un juicio sintético; sin embargo, no deja de reflejar expresividad y afecto.

(se veían *manchitas OSCURAS*.), la sirvienta se había adelantado a emitir una opinión; Jordán desea aclarar. Esas gotitas no pueden ser *cualidades simples de color (2.4)* en un almohadón, que según se intuye, debe ser blanco. Con el color oscuro de las manchas se interpretan cosas *negativas (13)*.|| Por su construcción: 4.2.9 Calidad natural de las manchas que en la posposición del adjetivo al sustantivo (SA) se comporta como cualidad propia.

(después de un rato de *INMÓVIL observación*.), las personas que prestan servicio doméstico, muchas veces, proceden del campo; la experiencia con picaduras de insecto ayuda para emitir una declaración, esto se infiere en el *epíteto pasivo (10)*.|| Por su construcción: 4.2.9.1 En este sintagma analítico se ha extraído una cualidad inherente al sustantivo por lo que se dice que en la anteposición del adjetivo al sustantivo (AS) cabe un juicio analítico.

—Levántelo a la luz —le dijo Jordán.

La sirvienta lo levantó; pero en seguida lo dejó caer, y se quedó mirando a aquél, lívida y temblando. Sin saber por qué, Jordán sintió que los cabellos se le erizaban.

—¿Qué hay? —murmuró con la *VOZ RONCA*.

—Pesa mucho —articuló la sirvienta, sin dejar de temblar.

Jordán lo levantó; pesaba extraordinariamente. Salieron con él, y sobre la mesa del comedor Jordán cortó funda y envoltura de un tajo. Las plumas superiores volaron, y la sirvienta dio un grito de horror con toda la *boca ABIERTA*, llevándose las *manos CRISPADAS* a los bandós [*sic*]. Sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las *patas VELLUDAS*, había un *animal MONSTRUOSO*, una *bola VIVIENTE* y *VISCOSA*. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca.

(—¿Qué hay? —murmuró con la *VOZ RONCA*.), se comprueba la tesis de que el personal de servicio debe hablar en voz baja y los patrones con voz de autoridad; lo cual obedece a patrones de *actitud* (12), que en esta ocasión revela coraje, tristeza, ... por la pérdida de su amada.|| Por su construcción: 4.2.9 La secuencia lógica: adjetivo pospuesto al sustantivo también resulta estético con base en la selección de acuerdo a la magnitud de posibilidades.

(la sirvienta dio un grito de horror con toda la *boca ABIERTA*.), la columna de aire salió de la boca *abierta* con toda la resonancia posible, por eso es importante *enfaticar* (7) la total abertura de la cavidad bucal, que expresa un *miedo* (13) irrefrenable.|| Por su construcción: 4.2.9 HQ imprime con elocuencia el matiz imaginativo en este calificativo pospuesto al sustantivo (SA), *boca abierta*.

(llevándose las *manos CRISPADAS* a los bandós.), esta imagen de horror revela con un *movimiento* (9) involuntario, la reacción de *pánico* (13). Por un lado, se da cuenta de que Alicia murió a causa de la anemia provocada por la succión de sangre del animal; si se hubiera llevado a cabo una autopsia, se habría podido verificar la ausencia de sangre en la víctima. Pero, por otro lado, tiene ante ella a un monstruo capaz de matar.|| Por su construcción: 4.2.9 Se logra el matiz connotativo-expresivo en la posposición del adjetivo al sustantivo (SA).

(entre las plumas, moviendo lentamente las *patas VELLUDAS*.), la *descripción* (4), sin grandes aportes, no entra en detalles para que el lector desboque su imaginación, que lo conducirá a sentir emociones como el *miedo* (13).|| Por su construcción: 4.2.9 La

Noche a noche, desde que Alicia había caído en cama, había aplicado sigilosamente su boca —su trompa, mejor dicho— a las sienes de aquélla, chupándole la sangre. La picadura era casi imperceptible. La remoción diaria del almohadón sin duda había impedido al principio su desarrollo; pero desde que la joven no pudo moverse, la succión fue vertiginosa. En cuatro días, en cinco noches, había el monstruo vaciado a Alicia.

Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones *proporciones ENORMES*. La *sangre HUMANA* parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma.

inherencia de toda noción adjetival a la sustancia en este sintagma imprime expresividad.

(había un *animal MONSTRUOSO*), la aparente *fantasía (11)* permite al lector crear un monstruo en la imaginación para experimentar *miedo (13)*, que es lo que persigue el autor.|| Por su construcción: 4.2.9 La anteposición desgastada de este adjetivo imprime en la posposición del adjetivo al sustantivo la expresividad necesaria para cumplir con la intención del autor.

(una *bola VIVIENTE y VISCOSA*), súbitamente se detiene la imaginación del lector y recibe dos calificativos que *impresionan (5.3)* los sentidos. El *recurso fantástico (11)* apela a la imaginación para hacer partícipe al lector de la intencionalidad del autor. || Por su construcción: 4.2.1 La coordinación copulativa de dos adjetivos deja caer lentamente la frase.| 4.2.8 *Epítetos* semánticamente diferentes para calificar a un ser desproporcionado. Mientras el primero evoca la vida del insecto, *viviente*. *Viscosa* es un adjetivo peyorativo que se refiere a la consistencia pastosa y pegajosa del mismo insecto.| 4.2.9 Se logra la calidad expresiva que llega al lector para impactar su imaginación en la posposición de dos adjetivos al sustantivo (SAA).

(Estos parásitos de las aves, [...] llegan a adquirir en ciertas condiciones *proporciones ENORMES*), el *tamaño (2.2)* del parásito impacta la psique para desarrollar *miedo (13)*.|| Por su construcción: 4.2.9 La posposición lógica del adjetivo al sustantivo (SA).| 4.2.11 La elación cobra un importante papel para intensificar la cualidad.

(La *sangre HUMANA* parece serles particularmente favorable), la intención del autor es crear *temor (13)*, y lo logra al *enfaticar (7)* el tipo de sangre que resulta deleitable a estos parásitos. La verdadera intención de Quiroga es intensificar el relato

con una alusión al vampirismo como *recurso fantástico* (11).|| Por su construcción: 4.2.9
Con un recurso incoloro, HQ logra el artificio y matiza el texto con viveza imaginativa. La
secuencia lógica de sustantivo con adjetivo en posposición (SA), *sangre humana*.

El hombre muerto (1928)

El hombre y su machete acababan de limpiar la quinta calle del bananal. Faltábanles aún dos calles; pero como en éstas abundaban las *chircas* y *malvas SILVESTRES*, la tarea que tenían por delante era muy poca cosa. El hombre echó en consecuencia una *mirada SATISFECHA* a los *arbustos ROZADOS*, y cruzó el alambrado para tenderse un rato en la gramilla.

(*El hombre MUERTO*), *epíteto pasivo* (10) con el que se infiere toda la significación del adjetivo; que está sin vida; está *muerto*. No cabe duda, el tema principal de los cuentos de Quiroga es la *muerte* (13).|| Por su construcción: 4.2.9 El participio pasivo pospuesto al sustantivo (SA) lo califica y expresa la pérdida de vida.

(abundaban las *chircas* y *malvas SILVESTRES*), se traduce simplemente *la presencia de flores* (1.2), Quiroga impregna, grosso modo, su narrativa con imágenes reales conocidas por él, y lo hace a través de la forma más sencilla, de tal manera que esta impresión esté al alcance de todos. Pero, *enfatisa* (7), a la vez, la entrañable belleza sugerida con la abundancia de flores que ofrecen un matiz *de color* (2.4) estético.|| Por su construcción: 4.2.1.2 Dos sustantivos unidos por la conjunción 'y', calificados, ambos, por un adjetivo en número plural.| 4.2.9 La elocuencia significativa de Quiroga recurre a calificativos tan sutiles como *silvestres*, que en la posposición al sustantivo, en este caso son dos los sustantivos (SSA), expresa la cualidad como propia.

(echó en consecuencia *una mirada SATISFECHA* a los *arbustos ROZADOS*, y cruzó el alambrado para tenderse en la gramilla.), *cualidad de actitud* (12) que utiliza para informar al lector el ánimo que le caracterizaba al personaje al trabajar el campo; con lo cual se identifica el propio autor. Con el complemento directo, *a los arbustos rozados*, se percibe un estilema, debido a que suscita la idea de imbricación; esto sería una falta de ortografía; o bien, si el cuento estuviera narrándose en voz alta, se podría inferir la idea de que los arbustos son de color rosado; pero el *Larousse Diccionario de la lengua española* en la p. 587, dice: Roza s. f. Método de cultivo consistente en roturar parcelas de terreno en sectores de selva o bosque. Por lo tanto, esos arbustos reciben una connotación *enfática* (7) de inefables emociones que aluden el conocimiento de

Mas al bajar el alambre de púa y pasar el cuerpo, su pie izquierdo resbaló sobre un trozo de corteza, desprendida del poste, a tiempo que el machete se le escapaba de la mano. Mientras caía, el hombre tuvo la *impresión sumamente LEJANA* de no ver el machete de plano en el suelo.

Ya estaba tendido en la gramilla, acostado sobre el *lado DERECHO*, tal como él quería. La boca que acababa de abrirse en toda su extensión, acababa también de cerrarse. Estaba como hubiera deseado estar, las *rodillas DOBLADAS* y la *mano*

Quiroga sobre la lucha de cultivar en tierras indómitas y la satisfacción del deber cumplido. Al mismo tiempo, según palabras del mismo HQ (1993: 1193): “el cuentista que no se atreve a perturbar a su lector con giros ininteligibles...”|| Por su construcción: 4.2.9 La secuencia lógica de la frase con el adjetivo pospuesto al adjetivo (SA), *mirada satisfecha*, imprime el matiz afectivo buscado por el autor.| 4.2.9 En la posposición del adjetivo al sustantivo (SA), *arbustos rozados*, se percibe, a un tiempo, la afectividad y la expresividad.

(tuvo la *impresión sumamente LEJANA* de no ver el machete de plano en el suelo.), con este adjetivo se imbuye claramente el *efecto impresionista (5.3)* que remite a la imaginación del lector el pensamiento del personaje; tal como si lo estuviera viendo.|| Por su construcción: 4.2.7.1 Se percibe el calificativo retardado por efecto de un adverbio de modo que se interpone entre el sustantivo y el adjetivo.| 4.2.13 El adverbio de modo, *sumamente*, califica al adjetivo adverbial circunstancial modal, en este caso será un *epíteto de epíteto*.

(Ya estaba tendido en la gramilla, acostado sobre el *lado DERECHO*, tal como él quería.), se percibe un *recurso metafórico (6)*, que infiere la forma correcta de hacerlo todo, como el hombre deseaba; incluso, controlar sus emociones.|| Por su construcción: 4.2.9 El orden lógico de sustantivo con el adjetivo pospuesto (SA) logra la expresividad que es captada por el lector.

(Estaba como hubiera deseado estar, *las rodillas DOBLADAS* y la *mano IZQUIERDA*, sobre el pecho.), la *cualidad de actitud (12)* infiere la postura anhelada; remembranza de la posición fetal con las *rodillas dobladas* que implica placidez. En consecuencia, la *mano izquierda*, con el *epíteto de actitud (12)* reitera, en esta ocasión, el orgullo y satisfacción que el hombre siente al constatar su obra y la manifiesta con la mano

IZQUIERDA sobre el pecho. Sólo que tras el antebrazo, e inmediatamente por debajo del cinto, surgían de su camisa el puño y la mitad de la hoja del machete; pero el resto no se veía.

El hombre intentó mover la cabeza, en vano. Echó una *MIRADA DE REOJO* a la *empuñadura* del machete, *HÚMEDA* aún del sudor de su mano. Apreció mentalmente la extensión y la trayectoria del machete dentro de su vientre, y adquirió, *FRÍA, MATEMÁTICA E INEXORABLE*, *la seguridad* de que acababa de llegar al *TÉRMINO* de su existencia.

izquierda en su corazón, donde guarda sus afectos.|| Por su construcción: 4.2.1.3 El calificativo para cada sustantivo y cada bina ligada copulativamente.| 4.2.6.3 Simetría bilateral absoluta: sustantivo + adjetivo, *rodillas dobladas*, + conj. + sustantivo + adjetivo, *mano izquierda*.| 4.2.9 Tanto *rodillas dobladas*, como *mano izquierda* siguen el orden lógico de la frase: sustantivo seguido de adjetivo (SA); sin embargo, se advierte en ellas la afectividad y expresividad que el autor ha querido imprimir en el relato.

(Echó una *MIRADA DE REOJO* a la *empuñadura del machete*, *HÚMEDA* aún del sudor de su mano.), se *enfatisa* (7) la negación del hombre para admitir que está muerto, en una exaltación de ánimo por lo vida, revisa cuál fue la causa del accidente, *mirada de reojo*. La *descripción* (4) de las condiciones de la *empuñadura del machete*, *húmeda*, remite al lector a comprender la instantaneidad de los sucesos, con los cuales se percibe la dinamicidad de la narrativa del autor; ese detalle, a veces insignificante, que va a interrumpir la tranquila quietud de lo continuo.|| Por su construcción: 4.2.5 Los *epítetos* sustantivos provienen de las metáforas adjetivas que se presentan directamente como un adjetivo: *mirada de reojo*.| 4.2.3.1 El realce de la cualidad puede conseguirse con el adjetivo pospuesto, *la empuñadura del machete*, *húmeda*, separándolo del sustantivo por una ligera pausa.| 4.2.5.1.9 La combinación: sustantivo + complemento de cualidad, *empuñadura del machete*, + adjetivo, *húmeda* (+ modificador del adjetivo *aún*) + complemento de cualidad, *del sudor*, + complemento de cualidad, *de su mano*.| 4.2.7.1 *Epíteto* retardado, antecedido de pausa para crear expectación.| 4.2.9 El adjetivo pospuesto al sustantivo (SA), explicándolo, *la empuñadura del machete*, *húmeda*.

(y adquirió, *FRÍA, MATEMÁTICA E INEXORABLE*, *la seguridad*), con esta serie de *epítetos enfáticos* (7) se expresan los sentimientos más intensos del hombre, quien

La muerte. En el transcurso de la vida se piensa muchas veces en que un día, tras años, meses, semanas y días preparatorios, llegaremos a nuestro turno al *UMBRAL* de la muerte. Es la *ley FATAL, ACEPTADA Y PREVISTA*; tanto, que solemos

reconoce la *fatalidad* (13) que lo condujo a la hora póstuma. Se advierten tres *epítetos* cuya intensidad asciende para impactar al lector.|| Por su construcción: 4.2.1.1 La coordinación de tres adjetivos unidos por la conjunción 'y', los cuales desenvuelven una idea fundamental.| 4.2.3.1 Inciso explicativo que consta de tres adjetivos entre comas, que amplían el significado del sustantivo.| 4.2.12 En esta ocasión se percibe una enumeración adjetiva progresiva y escalonada de tres adjetivos, *fría, matemática e inexorable*, en dirección al clímax del relato.| 4.2.9.1 La anteposición de estos tres adjetivos, coordinados, al sustantivo (AAAS) logra la máxima intensidad expresiva.

(la seguridad de que acababa de llegar al *TÉRMINO DE SU EXISTENCIA*.), *epíteto pasivo* (10) que imbrica a pesar de su apego a la vida, la aceptabilidad de la innegable verdad; la *muerte* (13).|| Por su construcción: 4.2.5 La metáfora adjetiva que encierra todo un cúmulo de conclusiones de signo negativo.

(llegaremos a nuestro turno al *UMBRAL DE LA MUERTE*.), el narrador omnisciente emplea este sustituyente para iluminar con este *recurso metafórico* (6) la línea divisoria entre la vida y la *muerte* (13), luz y oscuridad.|| Por su construcción: 4.2.5 Metáfora adjetiva, *umbral de la muerte*, que encierra el simbolismo del lenguaje necesario para resonar en la imaginación del lector.

(Es la *ley FATAL, ACEPTADA Y PREVISTA*;) , se observan tres *efectos impresionistas* (5.3) que sirven para poner de manifiesto lo inexorable de la *muerte* (13).|| Por su construcción: 4.2.1.1 El adjetivo literario se prodiga, consiente la imaginación del lector, llevándolo a la cúspide.| 4.2.12 Enumeración de adjetivos que siguen un orden ascendente, en este caso de signo negativo, *ley fatal, aceptada y prevista* por el tema central del cuento, para intensificar la narración.| 4.2.9 Tres adjetivos pospuestos al sustantivo (SAAA); con los cuales, la narración de Quiroga alcanza niveles expresivos insospechados.

dejarnos llevar placentemente por la imaginación a ese *momento*, *SUPREMO* entre todos, en que lanzamos el *ÚLTIMO suspiro*.

Pero entre el *instante ACTUAL* y esa *POSTRERA espiración*, ¡qué de sueños, trastornos, esperanzas y dramas presumimos en nuestra vida! ¡Qué nos reserva aún

(solemos dejarnos llevar placentemente por la imaginación a ese *momento*, *SUPREMO* entre todos, en que lanzamos el *ÚLTIMO suspiro*.), con este comentario decadentista, Quiroga hace reflexionar sobre lo que no queremos pensar, ni imaginar siquiera; pero el *énfasis* (7) tan apasionado mueve el pensamiento para escalofriar a cualquiera. La reiterada alusión a la *muerte* (13) se *enfatisa* (7) en función de destacar cuando termina la vida y dejamos de respirar, *el último suspiro*, y no sólo en cuanto a las funciones vitales se refiere; sino también, como seres humanos, a todo cuanto implica el ser.|| Por su construcción: 4.2.3.1 Inciso explicativo entre comas, *ese momento supremo entre todos*.| 4.2.11 La máxima intensidad que se percibe a través del calificativo *supremo* repercute en la imaginación del lector.| 4.2.9 El orden lógico de la posposición del adjetivo al sustantivo (SA), *ese momento, supremo entre todos*. 4.2.9.1 La expresividad potenciadora del adjetivo antepuesto al sustantivo, *el último suspiro*, revela la intención artística y estética del autor.| 4.2.11 Cristina Sánchez López (1999: § 40.7.1.) nos dice que los ordinales *primero* y *último*, cuyo significado se acerca al de los superlativos, denotan los lugares extremos de una escala, [...]. En este sentido, se ha considerado *último*, como superlativo absoluto.

(Pero entre el *INSTANTE ACTUAL Y ESA POSTRERA ESPIRACIÓN*), se hace una evocación de la realidad con *efecto impresionista* (5.3) para imbuir el cúmulo de sueños, trastornos, esperanzas y dramas que involucra la vida; mientras que en el segundo bloque de la cópula surge un *epíteto pasivo* (10) que alude a la *muerte* (13). Al mismo tiempo se tiene un *epíteto culto* (8) proveniente del latín (Segura Munguía, 2006: 567): *postremus, -a, -um [superlativo de posterus]*, adj., el de más atrás, el último.|| Por su construcción: 4.2.1.3 Cada uno de los sustantivos con su calificativo, y ambos unidos por la conjunción copulativa 'y'.| 4.2.6.1 La simetría bilateral relativa que se percibe, está basada en la fórmula: sust + *adj* + conj 'y' + *adj* + sust, *instante actual y esa postrera espiración*. Se advierte que los calificativos, *actual* y *postrera*, están apostados

esta existencia llena de vigor, antes de su eliminación del *escenario HUMANO!* Es éste el consuelo, el placer y la razón de nuestras *divagaciones MORTUORIAS:* ¡Tan lejos está la muerte, y tan imprevisto lo que debemos vivir aún!

¿Aún?... No han pasado dos segundos: el sol está exactamente a la misma altura; las sombras no han avanzado un milímetro. Bruscamente, acaban de resolverse para el *hombre TENDIDO* las *divagaciones a LARGO plazo:* Se está muriendo.

a un lado y al otro del eje de simetría.| 4.2.9 En el primer grupo de la simetría, se observa un calificativo pospuesto al sustantivo (SA), *instante actual* el cual aporta vigor a la frase.| 4.2.9.1 En el sintagma del segundo bloque de la simetría se advierte un auténtico *epíteto* antepuesto al sustantivo (AS), *postrera*, que intensifica la expresividad afectiva del autor.| 4.2.11 No cabe duda, la selección que hace HQ, dentro de las posibilidades de vocablos es la que penetra en la mente del lector y es la que ha hecho perdurable su obra. Prueba de esto, la da el superlativo *postrera espiración*.

(antes de su *eliminación del escenario HUMANO!*), la resistencia a morir obliga al hombre a creer que aún tiene algo que hacer como actante; por esta razón HQ hace cambios sustanciales que aluden a la vida comparándola con un escenario en el que todos y cada uno de los humanos desempeñamos un papel protagónico y todo esto se traduce en un *recurso metafórico (6)* con una fuerte carga de reflexiones.|| Por su construcción: 4.2.5.1 La combinación: sustantivo, *eliminación* + complemento de cualidad, *del escenario* + adjetivo, *humano*; en la cual se reconoce la metáfora.| 4.2.9 La atinada selección del adjetivo, dentro de las posibilidades existentes, así como la del sustantivo complemento de cualidad son los atenuantes que incorporan el valor estético y expresivo que Quiroga aporta al lector para su deleite en una secuencia lógica de los miembros del complemento de cualidad: sustantivo seguido de adjetivo (SA).

(el placer y la razón de nuestras *divagaciones MORTUORIAS:*), el ser humano no está preparado para morir, y peor aún, ni siquiera se permite pensar en la *muerte (13)*; pero si se hace a un lado el temor a la muerte, es posible, dentro de una atmósfera de magia, pensar en una serie de acciones que se desearía realizar antes de partir, por lo que se infiere un *recurso fantástico (11)*.|| Por su construcción: 4.2.9 La inherencia del adjetivo pospuesto al sustantivo (SA), como una imantación existente entre sustantivo y adjetivo.

Muerto. Puede considerarse muerto en su *CÓMODA postura*.

Pero el hombre abre los ojos y mira. ¿Qué tiempo ha pasado? ¿Qué cataclismo ha sobrevenido en el mundo? ¿Qué trastorno de la naturaleza trasuda el *HORRIBLE acontecimiento*?

(Bruscamente, acaban de resolverse para el *hombre TENDIDO* las divagaciones a *LARGO plazo*: Se está muriendo.), con este *epíteto pasivo* (10), *tendido*, se imbrica la *muerte* (13) del hombre, para quien ya no habrá acciones futuras. Se *enfatisa* (7) aun con un solo *epíteto*, el hecho de que ya no hay realidad para el hombre, ni a corto, ni a mediano y mucho menos a largo plazo.|| 4.2.9 La posposición del calificativo en *hombre tendido* (SA) refleja expresividad que amplía la recepción de la imagen.| 4.2.9.1 Al alterar el orden progresivo de la lengua, Horacio Quiroga quiere impactar al lector y para esto, antepone el *epíteto* (AS), *largo plazo*.

(Puede considerarse muerto en su *CÓMODA postura*.) Sí, es cómoda, porque el hombre ya no tiene que preocuparse si su postura le proporciona descanso o si es estética; pero sobre todo, porque ya no debe molestarse por nada: los planes y preocupaciones no son para él; por lo cual se puede afirmar, claramente, que se trata de un *recurso metafórico* (6) por todo lo que implica.|| Por su construcción: 4.2.9.1 La anteposición del calificativo (AS), *cómoda postura*; en este caso, logra impactar los sentidos con expresividad inesperada.

(¿Qué trastorno de la naturaleza trasuda el *HORRIBLE acontecimiento*?), este *epíteto enfático* (7) *negativo* (13) amplifica al sustantivo prolongando su significación que penetra en la psique del lector, logrando el objetivo del autor. Se advierte que este adjetivo proveniente del sustantivo horror es un *epíteto culto* (8) del latín (Santiago Segura, 2006: 314), *horribilis, -e [horreo], adj., que causa horror, horroroso, horrible, horrendo*. Cabe destacar que el *efecto impresionista* (5.3), que contiene el cuento, revela la susceptibilidad más íntima de Quiroga.|| Por su construcción: 4.2.9.1 El dramatismo que impregna el cuento se manifiesta a través del *epíteto; horrible* aumenta la intensidad del relato, pero es en el contexto en el que adquiere la expresividad necesaria para impregnar de inquietud la mente del lector al captar la idea sugerida entre adjetivo y sustantivo, y adquiere mayor relevancia en la anteposición (AS).| 4.2.11

Va a morir. *FRÍA, FATAL e INELUDIBLEMENTE*, va a morir. El hombre resiste —¡es tan imprevisto ese horror! Y piensa: Es una pesadilla; esto es! ¿Qué ha cambiado? Nada. Y mira: ¿No es acaso ese bananal su bananal? ¿No viene todas las mañanas a limpiarlo? ¿Quién lo conoce como él? Ve perfectamente el bananal, muy raleado, y las *ANCHAS hojas DESNUDAS* al sol. Allí están, muy cerca, *DESHILACHADAS* por el viento. Pero ahora no se mueven... Es la *CALMA DE MEDIODÍA*; pronto deben ser las doce.

Este adjetivo evaluativo elativo (Violeta Demonte, § 3.5.1.2.) se antepone, [*horrible acontecimiento*], [...] porque es además de adjetivo calificativo, adjetivo intencional que por lo tanto no añade una propiedad sino que opera sobre el concepto, que en este caso es evaluado respecto de la opinión subjetiva del sujeto.

(y las *ANCHAS hojas DESNUDAS* al sol.), con estos *epítetos descriptivos* (4), HQ logra vigorizar la narración, aportando imágenes que el lector capta para su deleite, que es lo que se persigue.|| Por su construcción: 4.2.2 Se advierte la presencia de *epítetos anfíbracos* que envuelven al sustantivo (ASA), *anchas hojas desnudas*.| 4.2.9.1 Se destaca en primera instancia la propiedad de las hojas del bananal, *anchas*, que se antepone al sustantivo (AS). 4.2.9 La expresividad afectiva-imaginativa no sólo se da en la anteposición; sino que se puede apreciar también en la posposición del adjetivo al sustantivo (SA), *hojas desnudas*.

(Allí están, muy cerca, *DESHILACHADAS* por el viento.), esta *descripción* (4) alude a las hojas de los bananales, intensificando el relato en el cuento *El hombre muerto* se cristaliza toda una serie de descripciones del paisaje para dar origen a imágenes con efectos de realidad, plagados de atributos que constituyen un gran connotador. Mas las hojas continúan deshilachándose, esta es la razón por la que se infiere una *idea de movimiento* (9). || Por su construcción: 4.2.7.1 El autor hace más emotiva la descripción, retardando el calificativo participial, *deshilachadas* y lo introduce en una oración completiva descriptiva.

(Es la *CALMA DE MEDIODÍA*: pronto deben ser las doce.), Se está ante un *epíteto* con el cual se manifiesta *la placibilidad del lugar* (1.3), que es el mundo de Quiroga. También se advierte el *recurso metafórico* (6) que sugiere transición, en este caso el paso de la vida a la muerte.|| Por su construcción: 4.2.5.3 Hace reflexionar sobre la transmutación de funciones; por un lado, *calma* funge como sustantivo, al haber

Por entre los bananos, allá arriba, el hombre ve desde el *DURO suelo* el *techo ROJO* de su casa. A la izquierda, entrevé el monte y la capuera de canelas. No alcanza a ver más, pero sabe muy bien que a sus espaldas está el camino al *puerto NUEVO*; y

permutado su colocación con el verdadero sustantivo mediodía, —mediodía calmado— con la permutación se logró que el adjetivo se haya sustantivado en un nombre abstracto que Quiroga selecciona para dar mayor valor a la vista del lector y embargarlo con una entrañable sutileza.

(el hombre ve desde el *DURO suelo* el *TECHO ROJO DE SU CASA*.), durante mucho tiempo se ha tendido en ese lugar y no había sentido el *duro suelo*; ahora le parece duro por la imposibilidad de vivir, porque enfrenta la dificultad de aceptar la muerte; razón por la cual se infiere el calificativo como *recurso metafórico* (6). La *descripción* (4) de una de las propiedades del suelo: *duro suelo*. En el complemento directo se tiene no sólo un *descriptor* (4), *techo rojo*, que evoca la imagen del paisaje, en el cual se encuentra ubicada la casa del hombre; sino también sugiere las pinceladas que otorgan *las cualidades simples de color* (2.4).|| Por su construcción: 4.2.9.1 La connotación se realiza, en este caso, con un *epíteto* de cuatro letras que logra la aportación más sugestiva de lo que el autor quiere expresar. De esta manera, es la anteposición (AS) la que revela que el calificativo descubre a los ojos del lector, no sólo una cualidad propia del suelo, sino la intención de dramatizar el relato. 4.2.10 Se advierte la adjetivación redundante en la que se descubre que la significación del adjetivo está incluida de manera obvia en la del sustantivo.| 4.2.5.1.6 La combinación que encontramos en el complemento directo: sustantivo + adjetivo, *el techo rojo*, + complemento de cualidad, *de su casa*.| 4.2.9 El adjetivo pospuesto al sustantivo (SA), *techo rojo*, sugiere afectividad en el relato.

(a sus espaldas está el camino al *puerto NUEVO*);, con un sentido ontológico se descubre el *recurso metafórico* (6) con signos de indicio que conlleva la semejanza con el cielo prometido para el hombre que yace. Por lo tanto, se le ofrece una nueva vida al llegar al *puerto: intertextualidad*, con la cual se hace referencia a Carón, [*Charón*. Hijo de Érebo y de la Noche. Barquero del infierno que fingen los poetas pasar las almas en su barca por la laguna Stigia, Virgilio, *lib. 6*: (Covarrubias, 2006: 464)].|| Por su

que en la dirección de su cabeza, allá abajo, yace en el fondo del valle el *Paraná DORMIDO* como un lago. *Todo*, todo exactamente como siempre; *el SOL DE FUEGO*, el *aire VIBRANTE* y *SOLITARIO*, los *bananos INMÓVILES*, el alambrado de postes muy gruesos y altos que pronto tendrá que cambiar...

construcción: 4.2.5.4 Se infiere una metáfora pura, de un solo término: *puerto nuevo*, en la cual queda latente el término real. | 4.2.9 Se advierte realce expresivo, así como intensidad imaginativa-afectiva en el adjetivo pospuesto (SA), *puerto nuevo*.

(allá abajo, yace en el fondo del valle el *Paraná DORMIDO* como un lago.), los meandros de esta comparación llevan a concebir el *Paraná dormido* como una premonición de la *muerte* (13) que es el sueño eterno, con el cual se sugiere un *recurso metafórico* (6), y al mismo tiempo se percibe un *epíteto pasivo* (10) que conlleva la ausencia de movimiento. || Por su construcción: 4.2.9 La posposición del adjetivo participial al sustantivo (SA) imprime un matiz afectivo. | 4.2.5.5 En este símil se realiza una valoración cualitativa: la quietud, la inmovilidad; expresada en una de ellas, tácitas en la otra.

(*Todo*, todo exactamente como siempre; [1] *el SOL DE FUEGO*, [2] *el aire VIBRANTE* y *SOLITARIO*, [3] *los bananos INMÓVILES*), con el primer sintagma nominal se alude a la *temperatura* (1.4), el sol que en esas latitudes se particulariza por su intensidad calcinante. Con el segundo sintagma, se sugiere la idea de *movimiento* (9) como cualidad que denota acción; no así el *epíteto pasivo* (10) que implica soledad. Por último, el tercer sintagma refiere un mediodía con escasez de aire fresco que podría mover las grandes hojas de los bananales; por lo cual, se está ante un *epíteto pasivo* (10) que connota la ausencia de movimiento. || Por su construcción: 4.2.1 La coordinación de dos adjetivos ligados gramaticalmente por la cópula 'y', *el aire vibrante y solitario*. | 4.2.3.3 Se está ante una enumeración de sustantivos saturados con término inclusivo para proporcionar una imagen rica en matices: *Todo, todo exactamente como siempre; el sol de fuego, el aire vibrante y solitario, los bananos inmóviles*. | 4.2.5 El autor empleó un sustituyente irremplazable, que no podía ser otro; porque en la contemplación del casi mediodía, lo tradujo en ese recurso ígneo tan usado en el renacentismo y en el barroco: *el sol de fuego*. | 4.2.8 *Epítetos* semánticamente

¡Muerto! ¿Pero es posible? ¿No es éste uno de los tantos días en que ha salido al amanecer de su casa con el machete en la mano? ¿No está allí mismo, a cuatro metros de él, su caballo, su *MALACARA*, oliendo parsimoniosamente el alambre de púa?

¡Pero sí! Alguien silba... No puede ver, porque está de espaldas al camino; mas siente resonar en el puentecito los pasos del caballo... Es el muchacho que pasa todas las mañanas hacia el *puerto* nuevo, a las once y media. Y siempre silbando... Desde el *poste DESCASCARADO* que toca casi con las botas, hasta el *cerco VIVO de monte* que separa el bananal del camino, hay *quince metros LARGOS*. Lo sabe perfectamente bien, porque él mismo, al levantar el alambrado, midió la distancia.

diferentes, en este caso, un calificativo que revela dinamicidad, *vibrante*; el otro, pasivo, *solitario*, carente de vida.| 4.2.9 La visión *imaginativa afectiva* de Quiroga procede de una voluntad expresiva. Así, *los bananos inmóviles*, es un *epíteto* que traduce una asociación (SA) íntimamente vivida que cumple con una intención amplificadora que el lector percibe con toda su riqueza.| 4.2.9 En la misma forma se percibe la resonancia calificativa en *el aire vibrante y solitario* (SAA) que logra una expresividad incomparable.

(¿No está allí mismo, a cuatro metros de él, su caballo, su *MALACARA*,) (Güiraldes, 2000: 165, caballo color canela con una mancha blanca en la frente.), con esta *aposición yuxtapuesta*, se *describe* (4) cabalmente al caballo.|| Por su construcción: 4.2.3.1 Aposición yuxtapuesta, *su caballo, su malacara*, que sirve para enriquecer el relato.

(Desde el *poste DESCASCARADO*, que toca casi con las botas,), el *poste descascarado* en es otra cosa que un tronco que está perdiendo la corteza y que se *describe* (4) como un componente del paisaje, pero, con gran preponderancia, por el hecho de que tanto el hombre, como el muchacho se encuentran cerca de él. Se percibe una *idea de movimiento* (9) en la acción que operan los fenómenos naturales en la corteza del poste, y este movimiento imperceptible es constante.|| Por su construcción: 4.2.9 La importancia que tiene el adjetivo pospuesto al sustantivo (SA), *el poste descascarado*, cobra la intensidad expresiva requerida para que el lector capte la imagen sugerida.

(hasta el *cerco VIVO de monte* que separa el bananal del camino, hay *QUINCE metros LARGOS*.), ¿esta connotación está hecha por el narrador o por el personaje?, la

¿Qué pasa, entonces? ¿Es ése o no un *NATURAL mediodía* de los tantos en Misiones, en su monte, en su potrero, en su *bananal RALO*? ¡Sin duda! *Gramilla corta, CONOS de hormigas, silencio, sol a plomo...*

voz se mimetiza, método literario usado por James Joyce, quien es contemporáneo de Quiroga. Se amplifica la imagen del paisaje agreste, al tiempo que se *enfatisa* (7) que el cerco aludido no está hecho de materiales fósiles; sino que es un cerco natural, latente, *con movimiento* (9). El *cerco vivo* se percibe con una impresión extraña, desconcertante que se traduce en una *sensación novedosa* (5.6). La expresión *metros largos*, bien podría ser un *color local*, que hoy se actualiza como recurso estético para *enfatisar* (7) la distancia que *describe* (4), lo que en ese momento dramático, separa al hombre del camino.|| Por su construcción: 4.2.5.1.6 La combinación: sustantivo + adjetivo, *cerco vivo*, + complemento de cualidad, *de monte*. 4.2.9 El *cerco vivo*, el adjetivo pospuesto (SA) aparece como una adherencia mental.| 4.2.2 *Epítetos* separados o anfibracos que tienen interporlado al sustantivo, *quince metros largos*, con los cuales percibimos una dimensión espacial.| 4.2.9.1 El adjetivo numeral cardinal *quince metros* antepuesto al sustantivo (AS), se ha considerado connotativo de la distancia en el contexto y sobre todo por la intención de mostrar un ambiente real.| 4.2.9 En la actualidad no se escucha esa expresión, *metros largos*, por lo que es en el contexto y por la intención del autor que se percibe la connotación en la posposición del adjetivo al sustantivo (SA).

Con este adjetivo '*natural*' ¿se refiere a la palabra 'real'? (¿Es ése o no un *NATURAL mediodía* de los tantos en Misiones, en su monte, en su potrero, en su *bananal RALO*?), esta parece una narración surrealista de acuerdo con Demetrio Estébanez Calderón (1996: 1014): *Una concepción armonizadora de las realidades contradictorias que constituyen el cosmos y el ser humano: vida y muerte, pasado y futuro, sujeto y objeto, realidad e imaginación, etc.*; con la cual se percibe *la placibilidad del lugar* (1.3). En este sentido, se puede decir que la intención del autor es impactar al lector con un extrañamiento que se traduce en un *epíteto novedoso* (5.6). Con el adjetivo *ralo* se imbuje un *epíteto descriptivo* (4), con el cual se percibe un bananal que aún no es tan productivo como el hombre hubiera querido.|| Por su construcción: 4.2.5.1.2 La combinación: adjetivo + sustantivo, *natural mediodía*, + complemento de cualidad, *de*

Nada, nada ha cambiado. Sólo él es distinto. Desde hace dos minutos su persona, su *personalidad VIVIENTE*, nada tiene ya que ver ni con el potrero, que formó él mismo a azada, durante cinco meses consecutivos; ni con el bananal, obra de sus *SOLAS manos*. Ni con su familia. Ha sido arrancado bruscamente, naturalmente, por

los tantos en Misiones.| 4.2.9.1 En esta enumeración, el adjetivo *natural* antepuesto al sustantivo *mediodía* (AS) resulta un poco forzado; tanto en la anteposición como en el significado.| 4.2.9 La secuencia lógica de la frase tiene lugar en el sustantivo seguido de adjetivo (SA), *bananal malo*.

(¡Sin duda! *Gramilla CORTA, CONOS DE HORMIGAS, silencio, sol a plomo ...*), de entre los componentes de esta imagen proyectada a través de una enumeración se advierten sustantivos saturados y un sustantivo no saturado. En *gramilla corta* se advierte un calificativo *descriptivo* (4). En *conos de hormigas* se ha recurrido a un sustituyente (*conos*), que repercute como artificio para *impresionar* (5.3) los sentidos al coadyuvar a la brevedad y evitar toda una paráfrasis científica explicativa. La palabra *silencio* no necesita saturarse, porque el silencio es uno y no hay otro.|| Por su construcción: 4.2.3.3 La enumeración sin artículo ni otras palabras introductorias pertenece exclusivamente a la lengua escrita.| 4.2.5.2 *Conos de hormigas* es un desplazamiento calificativo, desde la perspectiva de que la atribución es captada por la vista; los *conos* son materialmente las entradas a los hormigueros y sirven de respiraderos.| 4.2.9 En *gramilla corta* se tiene la adherencia total del adjetivo pospuesto al sustantivo (SA) por efecto de la inherencia.

(Desde hace dos minutos su persona, su *personalidad VIVIENTE*), con esta aposición explicativa se *enfatisa* (7) con fuerza, lo que es la dimensión del ser vivo; pero él ya no es un ser vivo.|| Por su construcción: 4.2.3.1 La aposición imprime al relato vivacidad y fuerza.| 4.2.9 El adjetivo pospuesto al sustantivo (SA), *personalidad viviente*, aparece como una adherencia mental.

(ni con el bananal, obra de sus *SOLAS manos*), en esta enumeración se destaca la intensidad que imprime con este *epíteto enfático* (7) que revela todo el desnudo, esfuerzo, tenacidad, cansancio, etc. Latinismo *solus, a, um*, gen *solius; a solas, solitarias*, (Segura Munguía, 2006: 717) que reporta un *epíteto culto* (8).|| Por su

obra de una cáscara LUSTROSA y un machete en el vientre. Hace dos minutos: Se muere.

El hombre, muy fatigado y tendido en la gramilla sobre el *costado DERECHO*, se resiste siempre a admitir un fenómeno de esa trascendencia, ante el aspecto normal y monótono de cuanto mira. Sabe bien la hora: las once y media... El muchacho de todos los días acaba de pasar sobre el puente.

¡Pero no es posible que haya resbalado...! El mango de su machete (pronto deberá cambiarlo por otro; tiene ya poco vuelo) estaba perfectamente oprimido entre su *mano IZQUIERDA* y el alambre de púa. Tras diez años de bosque, él sabe muy bien

construcción: 4.2.5.1.1 La combinación: sustantivo, *obra* + complemento de cualidad con adjetivo antepuesto, *de sus solas manos*.| 4.2.11 Elativo absoluto que no admite comparación.| 4.2.9.1 La anteposición del adjetivo al sustantivo (AS), en este caso, demuestra la intención de Quiroga de connotar la obra individual, solitaria del personaje, en la cual se refleja él mismo.

(Ha sido arrancado bruscamente, naturalmente, por *obra de una cáscara LUSTROSA*), se advierte *la sensación cualitativa (2.1)* captada por el sentido de la vista que agranda al sustantivo, prolongándolo.|| Por su construcción: 4.2.5.1 La combinación: sustantivo, *obra* + complemento de cualidad, *de una cáscara* + adjetivo, *lustrosa*.| 4.2.9 La expresividad afectiva también se percibe en este adjetivo pospuesto al sustantivo (SA).

(tendido en la gramilla sobre el *costado DERECHO*), la forma correcta de hacer todo, le impide creer que se haya equivocado o haya tenido un descuido; por lo que *costado derecho* se percibe como *epíteto metafórico (6)*.|| Por su construcción: 4.2.9 La intensidad que se percibe a través del adjetivo pospuesto al sustantivo (SA) se debe principalmente, a la selección del adjetivo.

(El mango de su machete [...] estaba perfectamente oprimido entre su *mano IZQUIERDA* y el alambre de púa.), en este recurso antitético se percibe claramente el efecto *metafórico (6)* con carga *negativa (13)* que caracteriza a la *izquierda*. Quizá esa sea la causa de que el machete haya resbalado.|| Por su construcción: 4.2.9 La connotación de cuál fue la mano que empleaba el personaje cuando ocurrió el accidente es hecha con un adjetivo pospuesto al sustantivo (SA).

cómo se maneja un *machete de MONTE*. Está solamente muy fatigado del trabajo de esa mañana, y descansa un rato como de costumbre.

¿La prueba?... ¡Pero esa gramilla que entra ahora por la comisura de su boca la plantó él mismo, en panes de tierra distantes un metro uno de otro! ¡Y ése es su bananal; y ése es su *malacara, RESOPLANDO CAUTELOSO* ante las púas del alambre! Lo ve perfectamente; sabe que no se atreve a doblar la esquina del alambrado, porque él está echado casi al pie del poste. Lo distingue muy bien; y ve los *hilos OSCUROS* de

(él sabe muy bien cómo se maneja un *machete de MONTE*.), el sustituyente adecuado, el sustantivo que procede de una voluntad expresiva y coadyuva a la brevedad, al simplificar toda una paráfrasis explicativa, el cual se percibe como un *epíteto descriptivo* (4) el uso de complemento en lugar del adjetivo morfológico, el cual interpretamos como un machete que no cualquier persona puede usar; sino sólo aquélla que tenga experiencia en el monte.|| Por su construcción: 4.2.5 Un sustantivo transpuesto mediante la preposición ‘de’ a la función de adjetivo hace ver que el complemento ha sido pensado como sustancia y con ello, como un efecto buscado, la concreción, la plasticidad.

(¡Y ése es su bananal; y ése es su *malacara, RESOPLANDO CAUTELOSO*) la apreciación afectiva se *describe* (4) con *actitud* (12) vacilante. El *movimiento* (9) que se percibe a través del gerundio, *resoplando*, manifiesta la vitalidad del entorno, mientras el hombre se muere.|| Por su construcción: 4.2.3.1 La posposición exige separar el adjetivo del sustantivo por medio de una pausa, para quitarle el carácter restrictivo.| 4.2.9 El sintagma nominal, en palabras de Marina Fernández Lagunilla (1999: §53.6), al que hace referencia el gerundio desempeña la función de atributo de una oración copulativa. Es en este sentido que se advierten dos calificativos pospuestos al sustantivo (SAA), *su malacara, resoplando cauteloso*.

(y ve los *hilos OSCUROS de sudor* que arrancan de la cruz y del anca.), no sólo los hilos son oscuros en ese momento, todo a su alrededor, a pesar de su normalidad, es oscuro; por esta razón se imbuye un *epíteto enfático* (7) que imprime emotividad *negativa* (13).|| Por su construcción: 4.2.5.1.6 La combinación: sustantivo + adjetivo, *hilos oscuros*, + complemento de cualidad, *de sudor*.| 4.2.9 La intensidad expresiva se imprime con el adjetivo pospuesto al sustantivo (SA).

sudor que arrancan de la cruz y del anca. El sol cae a plomo, y la calma es muy grande, pues ni un fleco de los bananos se mueve. Todos los días, como ése, ha visto las mismas cosas.

... Muy fatigado, pero descansa sólo. Deben de haber pasado ya varios minutos... Y a las doce menos cuarto, desde allá arriba, desde el *chalet de techo ROJO*, se desprenderán hacia el bananal su mujer y sus dos hijos, a buscarlo para almorzar. Oye siempre, antes que las demás, la voz de su *chico MENOR* que quiere soltarse de la mano de su madre: ¡Piapiá! ¡piapiá!

¿No es eso?... ¡Claro, oye! Ya es la hora. Oye efectivamente la voz de su hijo...

¡Qué pesadilla!... ¡Pero es uno de los tantos *días*, *TRIVIAL* como todos; claro está! *Luz EXCESIVA*, *sombras AMARILLENAS*, *calor SILENCIOSO DE HORNO* sobre la carne, que hace sudar al *malacara INMÓVIL* ante el *bananal PROHIBIDO*.

(desde el *CHALET DE TECHO ROJO*, se desprenderán hacia el bananal su mujer y sus dos hijos.), este adjetivo *rojo* no especifica, *describe* (4) para matizar la imagen con *las cualidades simples de color* (2.4).|| Por su construcción: 4.2.5.1 La combinación: sustantivo, *chalet* + complemento de cualidad, *de techo* + adjetivo, *rojo*.| 4.2.9 Con el sustantivo seguido por el adjetivo primario *rojo* (SA) se logra imprimir intensidad al relato.

(Oye siempre, antes que las demás, la voz de su *chico MENOR*), se intuye la afectividad del hombre al connotar la voz que le hace vibrar con un *epíteto enfático* (7) que amplifica, no especifica, al sustantivo. Este comparativo irregular del latín *minor*, *minus*, *-oris*; *adj. comparativo de parvus*, *más pequeño*, *menor* (Segura Munguía, 2006: 428); como *epíteto culto* (8) coadyuva a la brevedad. || Por su construcción: 4.2.9 Con el sustantivo seguido del adjetivo (SA) se logra la expresividad afectiva que impacta la sensibilidad del lector. | 4.2.11 *Supra*, 86.

(¡Pero es uno de los tantos *días*, *TRIVIAL* como todos;), *epíteto culto* (8), poco usual, al margen de la lengua común; atrae, a la vez, la mirada y la psique. Julio Casares (2004: 838) dice: *trivial*, *adj.*, *mediano*, *que no sobresale de lo común*. || Por su construcción: 4.2.3.1 La posposición del adjetivo exige separar éste del sustantivo por medio de una pausa, para quitarle el carácter restrictivo. Al retardarse la mención del adjetivo por una pausa, se destaca también la cualidad que el lector percibe como aislada. | 4.2.9 El *epíteto trivial* en posposición al sustantivo (SA) logra la expresividad necesaria para dar realce estético al relato.

... Muy cansado, mucho, pero nada más. ¿Cuántas veces, a mediodía como ahora, ha cruzado volviendo a casa ese potrero, que era capuera cuando él llegó, y que antes había sido monte virgen! Volvía entonces, muy fatigado también, con su machete pendiente de la mano izquierda, a *LENTOS pasos*.

(¡Pero es uno de los tantos *días*, *trivial* como *todos*; claro está! *Luz EXCESIVA*, *sombras AMARILLENTAS*, *CALOR SILENCIOSO DE HORNO* sobre la carne,), esta *luz* no es tenue, ni moderada; es *excesiva*, casi enceguedora, así se intuye por la connotación *enfática* (7) que revela pasión y exaltación de ánimo. *Sombras amarillentas* se interpretan como *efecto impresionista* (5.3) que manifiesta las emociones más internas del autor. ¿Puede ser el calor silencioso de horno? Posiblemente, así se percibe a determinada hora del día en los lugares abiertos y de intenso calor; por lo cual se está ante una sinestesia de *efecto impresionista* (5.3).|| Por su construcción: 4.2.3.3 La enumeración sin artículo ni otras palabras introductorias pertenece exclusivamente a la lengua escrita.| 4.2.5.1.6 La combinación: sustantivo + adjetivo, *calor silencioso*, + complemento de cualidad, *de horno*.| 4.2.9 Con sustantivos seguidos de adjetivos (SA), HQ logra impactar con la escenificación de un ambiente real lleno de vigor: *luz excesiva*, *sombras amarillentas*, *calor silencioso de horno sobre la carne*.

(*calor silencioso de horno* sobre la carne, que hace sudar al *malacara INMÓVIL* ante el *bananal PROHIBIDO*.), el *malacara* está perplejo, y obedeciendo a una *actitud* (12), guarda la compostura ante lo que se le ha enseñado: a respetar el *bananal prohibido*, remite la imaginación a un *recurso metafórico* (6) con el cual se infiere un paralelismo entre el hombre y el árbol del bien y del mal (*Gen. 2, 20-3*), y el *malacara* y el *bananal*.|| Por su construcción: 4.2.9 Tanto *malacara inmóvil*, como *bananal prohibido* se presentan: sustantivo y adjetivo (SA) en la secuencia gramatical lógica; sin que por esto se pierda la expresividad.

(Volvía entonces, muy fatigado también, con su machete pendiente de la *mano IZQUIERDA*, a *LENTOS pasos*.), es posible que el hombre haya sido zurdo, razón por la que se *enfatisa* (7) reiteradamente el uso de la *mano izquierda*. Asimismo, HQ quiere que se perciba esa lentitud de los pasos y lo *enfatisa* (7) con expresividad afectiva, porque él sabe de ese cansancio que hace lentos los pasos. || Por su construcción: 4.2.9 El

Puede aún alejarse con la mente, si quiere; puede si quiere abandonar un instante su cuerpo y ver desde el *TAJAMAR* por él construido, el *TRIVIAL paisaje* de siempre: el *pedregullo VOLCÁNICO* con *gramas RÍGIDAS*; *el bananal y su arena ROJA*; el *alambrado EMPEQUEÑECIDO* en la pendiente, que se acoda hacia el camino. Y más

adjetivo pospuesto al sustantivo (SA), *mano izquierda*.| 4.2.9.1 La afectividad por la experiencia en el campo mueve a HQ a connotar la lentitud de los *pasos* con la anteposición del adjetivo al sustantivo (AS), *lentos pasos*.

(y ver desde el *TAJAMAR* por él construido, el *TRIVIAL paisaje* de siempre:) *tajamar*: *de taja y mar, s.m. 1.- Chil. Malecón, dique. [...] Everest diccionarios, Diccionario práctico de americanismos, (1996: 206)*. Para el lector de ciudad y de hoy, la palabra *tajamar* lo sorprende por su connotación, aún cuando esté lexicalizado este registro es un sustantivo compuesto de dos lexemas autónomos, muy expresivo, usado para iluminar con una luz distinta la imagen evocada por Quiroga; por lo cual, se le concede la connotación que produce una *sensación novedosa (5.6)* por su originalidad. Por lo tanto, el adjetivo *trivial* será un *epíteto culto (8)*, poco usual, al margen de la lengua común; atrae, a la vez, la mirada y la psique (*Supra, 115*).|| Por su construcción: 4.2.9.1 La anteposición del adjetivo al sustantivo (AS), *trivial paisaje*, no sólo revela expresividad; sino también afectividad por el entorno conocido por el autor.

(el *pedregullo VOLCÁNICO* con *gramas RÍGIDAS*; *el bananal y su arena ROJA*; el *alambrado EMPEQUEÑECIDO* en la pendiente,), el autor va pintando el paisaje con pinceladas *descriptivas (4)* llenas de afecto por esos detalles conocidos por él; como se aprecia en *pedregullo volcánico*. Mientras que con *gramas rígidas* se percibe la *sensación táctil (3.2)*, con *arena roja* se advierte, además, *las cualidades simples de color (2.4)*. En el *alambre empequeñecido* se advierte uno de los meandros detallados con base en un *epíteto pasivo (10)* que coadyuva, a la captación de la imagen desde una perspectiva a distancia.|| Por su construcción: 4.2.3.3 Con esta enumeración en la cual se advierte una serie de sustantivos calificados y su complemento; Horacio Quiroga pinta una imagen. 4.2.9 Se tienen cuatro muestras descriptivas de sustantivo seguido de adjetivo (SA), *pedregullo volcánico, gramas rígidas, arena roja, alambrado*

lejos aún ver el potrero, *obra SOLA* de sus manos. Y al pie de un *poste DESCASCARADO*, echado sobre el *costado DERECHO* y las *piernas RECOGIDAS*,

empequeñecido.| 4.2.10 El adjetivo de gramas, *rígidas*, sólo alude a una característica natural de este pasto usado como forraje.

(Y más lejos aún ver el potrero, *obra SOLA de sus manos*.), en esta enumeración se destaca la intensidad que imprime con este *epíteto enfático (7)* que revela todo el denuedo, esfuerzo, tenacidad, cansancio, etc. Pero también se descubre un latinismo (*Supra*, 112), que como *epíteto culto (8)* coadyuva a la brevedad.|| Por su construcción: 4.2.3.3 Con esta oración completiva se sigue enumerando lo que ve el personaje.| 4.2.5.1.6 La combinación: sustantivo + adjetivo, *obra sola*, + complemento de cualidad, *de sus manos*.| 4.2.9 La secuencia lógica sustantivo seguido del adjetivo (SA), *obra sola*, de suma expresividad.| 4.2.11 Elativo absoluto, *sola*, que no admite comparación.

(Y al pie de un *poste DESCASCARADO*.), el *poste descascarado* no es otra cosa que un tronco que está perdiendo la corteza y que se *describe (4)* como un componente del paisaje, pero, con gran preponderancia, por el hecho de que tanto el hombre, como el muchacho se hayan cerca de él.|| Por su construcción: 4.2.9 En *poste descascarado* se tiene la presencia de un adjetivo pospuesto al sustantivo (SA).

(echado sobre el *costado DERECHO* y las *piernas RECOGIDAS*.), la forma correcta de hacer todo, le impide creer que se haya equivocado, o haya tenido un descuido; por lo que *costado derecho* se percibe como *epíteto metafórico (6)*. En el sintagma, después de la cópula, se advierte un *epíteto de actitud (12)*, con el cual se infiere la postura anhelada; remembranza de la posición fetal que implica placidez.|| Por su construcción: 4.2.1.3 Los detalles aludidos en *costado derecho* y *piernas recogidas* aportan al lector una atmósfera llena de verosimilitud.| 4.2.9 Se está ante dos sustantivos seguidos de su correspondiente adjetivo (SA): *costado derecho* y *las piernas recogidas*; los cuales, por el hecho de ser descriptivos no dejan de ser connotativos.

exactamente como todos los días, puede verse a él mismo, como un *PEQUEÑO bulto ASOLEADO* sobre la gramilla, —descansando, porque está muy cansado...

Pero el *caballo RAYADO* de sudor, e *INMÓVIL* de cautela ante el esquinado del alambrado, ve también al hombre en el suelo y no se atreve a costear el bananal, como

(exactamente como todos los días, puede verse a él mismo, como un *PEQUEÑO bulto ASOLEADO* sobre la gramilla,), el *epíteto descriptivo (pequeño) (4)* que en la obra de Quiroga no es abundante, se complementa con el *epíteto pasivo (asoleado) (10)*; aquí, el paisaje lo absorbe todo, porque nada sabemos de estos personajes presentados.|| Por su construcción: 4.2.2 *Epítetos* separados o anfíbracos colocados uno antes del sustantivo y otro después (ASA).| 4.2.5.5 En la similitud del personaje echado sobre su costado con la de un *pequeño bulto asoleado*, existe la valoración cualitativa: la inercia. Horacio Quiroga se detiene, sobre todo, en ese *pequeño bulto asoleado* y lo acentúa con adjetivos anfíbracos para producir una deformación particular de la perspectiva, que involucra un distanciamiento de la mirada; *puede verse a él mismo –realismo mágico.*| 4.2.9 La secuencia lógica del sustantivo seguido de adjetivo (SA), *bulto asoleado*, en el cual, el adjetivo se une fuertemente al sustantivo por efecto de la inherencia.| 4.2.9.1 El *epíteto pequeño* obedece a la intención afectiva de Quiroga por el personaje en el cual se ve retratado; de esta manera, el *epíteto* infringe la regla lógica para expresar connotación imaginativa-afectiva en la anteposición del adjetivo al sustantivo (AS).

(Pero el *caballo RAYADO* de sudor, e *INMÓVIL* de cautela), HQ pretende que se infieran los términos y detalles de vida del entorno de Misiones con un artificio que se percibe con toda la afectividad que encierra al haber encontrado el sustituyente que involucra y expresa lo que el autor quiere con una *sinestesia impresionista (5.3)*, porque el sudor que escurre por el malacara semeja rayas. *Inmóvil* es un adjetivo que revela *pasividad (10)*.|| Por su construcción: 4.2.1 Dos adjetivos en coordinación copulativa para calificar al mismo sustantivo, sólo que en esta ocasión, ambos adjetivos se encuentran complementados para dar mayor realce al relato.| 4.2.5.1.10 La combinación: sustantivo + adjetivo, *caballo rayado*, + complemento de cualidad + adjetivo + complemento de cualidad, *inmóvil de cautela*.| 4.2.5.2 HQ imprime la intención de ilógica sorpresa que el desplazamiento calificativo conlleva en *el caballo*

rayado de sudor. 4.2.9 La posposición de ambos adjetivos al sustantivo (SAA) adquiere mayor relevancia con los complementos de cualidad.

desearía. Ante las voces que ya están próximas —¡Piapiá!, —vuelve un *LARGO*, *LARGO* rato las orejas *INMÓVILES* al bulto: y *TRANQUILIZADO* al fin, se decide a pasar entre el poste y el *hombre TENDIDO*, —que ya ha descansado.

(—vuelve un *LARGO*, *LARGO* rato las orejas *INMÓVILES* al bulto:), la fuerza de la repetición del adjetivo *largo* aquí usado como una aposición explicativa *enfática* (7). Con el adjetivo *inmóviles*, se está ante una *cualidad de actitud* (12) inferida por el contexto, porque además este mismo adjetivo revela quietud, *pasividad* (10). El malacara tampoco logra comprender la magnitud de la situación; cuando cree que el hombre sólo está descansando, adquiere confianza y se va.|| Por su construcción: 4.2.3.2 Dos adjetivos unidos por el asíndeton, *un largo, largo rato*.| 4.2.4 La reiteración de palabras idénticas, en este caso el adjetivo *largo, largo rato*.| 4.2.9.1 Se destaca el artificio literario de suma expresividad que se logra con la anteposición de dos adjetivos (AAS) con el efecto del asíndeton: *un largo, largo rato*.| 4.2.9 El sustantivo seguido de adjetivo (SA) que se verifica en *las orejas inmóviles* cumple con la regla lógica gramatical, pero no por eso deja de ser expresivo; sino todo lo contrario, ya que imprime realce al contexto.

(y *TRANQUILIZADO* al fin, se decide a pasar entre el poste y el *hombre TENDIDO*, —que ya ha descansado.), en primer lugar se alude a la *actitud* (12) del caballo que no se animaba a alejarse, inferido por un *participial pasivo* (10); por otro lado, se enfatiza *metafóricamente* (6) la posición del hombre, porque con este hecho, se acaba con su cansancio, se acaba todo para él. Está *tendido* porque está *muerto* (13).|| Por su construcción: 4.2.7.1 HQ después de un inciso explicativo, retoma el tema del caballo de la oración principal y con una oración completiva final participa con un *epíteto retardado* que el caballo se tranquilizó.| 4.2.5.4 La metáfora pura, *in absentia*, que se infiere con el compuesto separado: *hombre tendido*.| 4.2.9 El desenlace final se percibe a través de un adjetivo pospuesto al sustantivo (SA), el cual imprime realce al relato.

El hijo (1928)

Es un *PODEROSO día* de verano en Misiones, con todo el sol, el calor y la calma que puede deparar la estación. La *naturaleza, PLENAMENTE ABIERTA*, se siente satisfecha de sí.

Como el sol, el calor y la *CALMA AMBIENTE*, el padre abre también su corazón a la naturaleza.

(Es un *PODEROSO día* de verano en Misiones,) el artificio logrado con esta forma de *enfaticar (7)* suscita una pregunta: ¿por qué es este día tan especial?, ¿por qué es *PODEROSO*?, ¿será más bien que el *PODEROSO* es el impacto que se pretende causar en el público con los recursos que se emplean en este cuento? Considero que esto es a lo que se refiere el calificativo: el impacto que causarán los acontecimientos narrados con espontánea ternura.|| Por su construcción: 4.2.5.1.2 La combinación: adjetivo + sustantivo, *poderoso día*, + complemento de cualidad con la característica de implicar un circunstancial del lugar: *de verano en Misiones*.| 4.2.9.1 La llamada de atención espacial verificada por la anteposición del calificativo al sustantivo (AS), *poderoso día*, es un recurso retórico.

(La *naturaleza, PLENAMENTE ABIERTA*, se siente satisfecha de sí.) se advierte la *enfática (7)* calificación del adjetivo que cobra mayor vigor con el adverbio; se agranda la percepción de lo que el autor nos quiere transmitir con esta *idea de movimiento (9)* que evoca el adjetivo participio e invade con este adjetivo totalizante y *culto (8)* del latín: *plenus* (Segura Munguía, 2006: 1013), que sirve para recrear una atmósfera llena de vida, en este caso, HQ emplea el adjetivo original que se convirtió por yeísmo en el que usamos en la cotidianeidad.|| Por su construcción: 4.2.3.1 El adjetivo calificado, *plenamente abierta*, rompe su unidad de acento y de entonación con el sustantivo, y adquiere relieve propio, a manera de inciso explicativo.| 4.2.13 La adverbialización del adjetivo *plena* mediante el procedimiento de la derivación morfológica con el sufijo *-mente*. Por lo tanto, *plenamente* es un adverbio que modifica al adjetivo *abierta*, el cual emana vida, dinamicidad.

(Como el sol, el calor y la *CALMA AMBIENTE*), se infiere una *sinestesia de efecto impresionista (5.3)*.|| Por su construcción: 4.2.5.3 Hace reflexionar sobre la

—Ten cuidado, chiquito —dice a su hijo abreviando en esa frase todas las observaciones del caso y que su hijo comprende perfectamente.

—Sí, papá —responde la criatura, mientras coge la escopeta y carga de cartuchos los bolsillos de su camisa, que cierra con cuidado.

—Vuelve a la hora de almorzar —observa aún el padre.

—Sí, papá —repite el chico.

Equilibra la escopeta en la mano, sonrío a su padre, lo besa en la cabeza y parte.

Su padre lo sigue un rato con los ojos y vuelve a su quehacer de ese día, feliz con la alegría de su pequeño.

Sabe que su hijo, educado desde su más tierna infancia en el hábito y la precaución del peligro, puede manejar un fusil y cazar no importa qué. Aunque es muy alto para su edad, no tiene sino trece años. Y parecería tener menos, a juzgar por la *pureza de sus ojos AZULES, FRESCOS aún de sorpresa INFANTIL*.

transmutación de funciones; por un lado, *calma* funge como sustantivo, al haber permutado su colocación con el verdadero sustantivo ambiente, —el ambiente calmado— con la permutación se logró que el adjetivo se haya sustantivado en un nombre abstracto que Quiroga selecciona para dar mayor valor a la vista del lector con un doble artificio; al advertirse dos sustantivos separados que forman un compuesto lexicalizado.

(a juzgar por la *pureza de sus ojos AZULES, FRESCOS aún de sorpresa INFANTIL*.), con emotividad afectiva se *describen* (4) los ojos de la criatura; con tierna elocuencia se *captan las cualidades simples de color* (2.4) que en esta ocasión se refieren a uno de los personajes. Quiroga desea que se capte la concepción de un ambiente natural que influye directamente en la nobleza de sus habitantes, como en este caso, la sorpresa expresada en los ojos del muchacho de *actitud* (12) infantil.|| Por su construcción: 4.2.3.1 El adjetivo explicativo, *frescos*, refuerza la intención del autor.| 4.2.5.1.11 Considero que la complementación de cualidad aporta mayor realce a lo que el autor quiere expresar como en la siguiente combinación: sustantivo + complemento de cualidad, *la pureza de sus ojos*, + adjetivo, *azules*, + adjetivo, *frescos*, + complemento de cualidad, *de sorpresa*, + adjetivo, *infantil*.| 4.2.9 La intención del autor está cargada de afectividad y esta es la razón por la que los adjetivos pospuestos a los sustantivos de este sintagma explicativo adquieren la connotación que HQ sugiere y es captada por el lector: *ojos azules, frescos* (SAA), *sorpresa infantil* (SA).

No necesita el padre levantar los ojos de su quehacer para seguir con la mente la marcha de su hijo: Ha cruzado la *picada ROJA* y se encamina rectamente al monte a través del abra de espartillo.

Para cazar en el monte —caza de pelo— se requiere más paciencia de la que su cachorro puede rendir. Después de atravesar esa isla de monte, su hijo costeará la linde de cactus hasta el bañado, en procura de palomas, tucanes o tal cual casal de garzas, como las que su amigo Juan ha descubierto días anteriores.

Solo ahora, el padre esboza una sonrisa al recuerdo de la *pasión CINEGÉTICA* de las dos criaturas. Cazan sólo a veces un yacútoro, un surucúa —menos aún— y regresan triunfales, Juan a su rancho con el fusil de nueve milímetros que él le ha regalado y su hijo a la meseta, con la gran escopeta Saint-Etienne, calibre 16, cuádruple cierre y *pólvora BLANCA*.

(Ha cruzado la *picada ROJA*), americanismo— revela la imagen que infiere la composición del camino hacia el lugar donde va a cazar; color local, al cual se le adhiere el calificativo con que se infieren *las cualidades simples de color (2.4)*, con las que va tomando forma el paisaje.|| Por su construcción: 4.2.9 En la posposición del calificativo *rojo* al sustantivo, se advierte la imantación que existe entre sustantivo y adjetivo (SA).

(el padre esboza una sonrisa al *recuerdo de la pasión CINEGÉTICA de las dos criaturas.*), se logra la brevedad narrativa con un *epíteto culto (8) (cinegética: s f, Arte de la caza. Diccionario Esencial de la lengua española Larousse, 1994: 146)* que logra el objetivo de Quiroga: llamar la atención con una palabra poco usual.|| Por su construcción: 4.2.5.1.8 La combinación: sustantivo + complemento de cualidad, *recuerdo de la pasión*, + adjetivo, *cinegética*, + complemento de cualidad, *de las dos criaturas.*| 4.2.9 El adjetivo *cinegética*, aún en la posposición, destaca por su expresividad emotiva; es pues la emoción sentimental del autor la que se pone de manifiesto.

(la gran escopeta Saint-Etienne, calibre 16, cuádruple cierre y *pólvora BLANCA.*), se percibe un *epíteto metafórico (6)*, con el color blanco se alude lo inofensivo. No obstante, es del conocimiento general el *peligro (13)* que encierra el manejo de un arma de fuego.|| Por su construcción: 4.2.5.4 La metáfora pura, *in absentia*, textualiza sólo el término metafórico: *pólvora blanca.*| 4.2.9 El *epíteto* pospuesto al sustantivo, *pólvora*

Él fue lo mismo. A los trece años hubiera dado la vida por poseer una escopeta. Su hijo, de aquella edad, la posee ahora; —y el padre sonrío.

No es fácil, sin embargo, para un padre viudo, sin otra fe ni esperanza que la vida de su hijo, educarlo como lo ha hecho él, libre en su corto radio de acción, seguro de sus pequeños pies y manos desde que tenía cuatro años, consciente de la inmensidad de ciertos peligros y de la escasez de sus *PROPIAS fuerzas*.

Ese padre ha debido luchar fuertemente contra lo que él considera su egoísmo. ¡Tan fácilmente una criatura calcula mal, sienta un pie en el vacío y se pierde un hijo!

El peligro subsiste siempre para el hombre en cualquier edad; pero su amenaza amengua si desde pequeño se acostumbra a no contar sino con sus *PROPIAS fuerzas*.

De este modo ha educado el padre a su hijo. Y para conseguirlo ha debido resistir no sólo a su corazón, sino a sus *tormentos MORALES*: porque ese padre, de estómago y vista débiles, sufre desde hace un tiempo de alucinaciones.

blanca, (SA) traduce una mayor compenetración y dependencia de la cualidad a la sustancia.

(la inmensidad de ciertos peligros y de la escasez de sus *PROPIAS fuerzas*.), se connota con este *epíteto enfático* (7) la autonomía y responsabilidad con que ha sido educado el muchacho.|| Por su construcción: 4.2.9.1 El *epíteto* antepuesto al sustantivo, *propias fuerzas*, (AS) desautomatiza la progresión natural de la lengua al transgredir la norma.

(si desde pequeño se acostumbra a no contar sino con sus *PROPIAS fuerzas*.), se *enfatisa* (7) lo que se espera del muchacho, a quien se le ha inculcado la responsabilidad de sus actos.|| Por su construcción: 4.2.9.1 El autor, atendiendo a sus preferencias y con intención de halagar al lector emplea el adjetivo antepuesto al sustantivo, *propias fuerzas*, (AS) para verificar en la anteposición la connotación expresiva y afectiva a la vez.| 4.2.4 Repetición a distancia que verifica los cánones educativos de Quiroga, quien tenía esas convicciones pedagógicas para sus hijos.

(ha debido resistir no sólo a su corazón, sino a sus *tormentos MORALES*:), la preocupación del padre se refleja en una *actitud* (12) atormentada por las alucinaciones que se han convertido en su peor pesadilla.|| Por su construcción: 4.2.9 En la posposición (SA), el calificativo *morales* se solidariza sintagmáticamente como cualidad del sustantivo, tal como lo dice Sobejano (1970: 108) por efecto de: “La inherencia es la dependencia de toda noción adjetival —sea calificativa o no— de la noción sustantiva.”.

Ha visto, concretados en *DOLOROSÍSIMA ilusión*, recuerdos de una felicidad que no debía surgir más de la nada en que se reclusó. La imagen de su *PROPIO hijo* no ha escapado a este tormento. Lo ha visto una vez rodar envuelto en sangre cuando el chico percutía en la morsa del taller una bala de parabellum, siendo así que lo que hacía era limar la hebilla de su cinturón de caza.

(Ha visto, concretados en *DOLOROSÍSIMA ilusión*,) este calificativo elativo infiere todo un cúmulo de recuerdos que con triste *actitud* (12) esconde con *pavor* (13) al percatarse que sufre de alucinaciones.|| Por su construcción: 4.2.9.1 En este caso, la anteposición (AS) del adjetivo, *dolorosísima ilusión*, obedece a una voluntad estética.| 4.2.11 El superlativo absoluto empleado en esta ocasión es el superlativo orgánico: *dolorosísima*.

(La imagen de su *PROPIO hijo* no ha escapado a este tormento.), se ha considerado *epíteto enfático* (7), la afectividad con que se logra este énfasis coadyuva a la catarsis (conmover el alma).|| Por su construcción: 4.2.9.1 El adjetivo se presenta en primera instancia; obedeciendo a la intención del autor (AS).| 4.2.10 La adjetivación redundante, desde la perspectiva de la no necesidad, porque con el adjetivo o sin él dice lo mismo.

HORRIBLES cosas... Pero hoy, con el *ARDIENTE Y VITAL día de verano*, cuyo amor su hijo parece haber heredado, el padre se siente feliz, tranquilo y seguro del porvenir.

En ese instante, no muy lejos, suena un estampido.

—La Saint Etienne... —piensa el padre al reconocer la detonación—. Dos palomas de menos en el monte...

(*HORRIBLES cosas...*), la revelación de esas constantes pesadillas se percibe como un *epíteto fantástico* (11) que HQ utiliza hábilmente para mantener un permanente sobresalto en el que se infiere el *peligro* (13). Además, *horribles cosas* sugiere un *epíteto culto* (8), *Supra*, 104 .|| Por su construcción: 4.2.9.1 La alteración del orden lógico normal en la estructura de la frase aporta un relieve de connotación (AS).| 4.2.11 Se advierte un superlativo evaluativo absoluto de acuerdo con Violeta Demonte (*Supra*, 105).

(Pero hoy, con el *ARDIENTE y VITAL día de verano*), la *temperatura* (1.4), como particularidad del entorno en la narrativa de los cuentos de HQ, es la connotación de una realidad diaria, latente e ineludible. Con estos calificativos coordinados se captan *alusiones sensoriales* (3.1); artificio de expresiva sutileza que manifiesta la sensibilidad del autor, que alude no solamente a la temperatura, sino también a la vida que impera en cada rincón del territorio de Misiones.|| Por su construcción: 4.2.1 El empleo de dos adjetivos en coordinación copulativa para calificar al mismo sustantivo imprime a la frase un movimiento balanceado y más prolongado.| 4.2.5.1.12 La combinación: adjetivo + adjetivo + sustantivo, *ardiente y vital día*, + complemento de cualidad, *de verano*; combinación en la cual se destaca el adjetivo geminado.| 4.2.9.1 La geminación adjetival antepuesta al sustantivo (AAS) conlleva la intención del autor de halagar al lector con estos matices.

Sin prestar más atención al *NIMIO acontecimiento*, el hombre se abstrae de nuevo en su tarea.

El sol, ya muy alto, continúa ascendiendo. Adonde quiera que se mire —piedras, tierra, árboles—, el *aire*, *ENRARECIDO* como en un horno, vibra con el calor. Un

(Sin prestar más atención al *NIMIO acontecimiento*), se minimiza la detonación escuchada por el padre, porque para los habitantes de esa región es común ir de cacería y por lo tanto los estallidos son frecuentes y habituales, por la suavidad que imprime al relato, se intuye un *epíteto culto* (8) del latín: *nimius, -a, um, adj., que rebasa la medida, excesivo, demasiado...*; en el español a partir de 1690, el actual sentido ‘insignificante, minucioso’ parte de una errónea interpretación de frases como *cuidado nimio* (Segura Munguía, 2006: 470).|| Por su construcción: 4.2.9.1 La intención imaginativa-afectiva de Quiroga no sólo recurre al lenguaje refinado; sino que, con sutiles connotaciones realzadas en la anteposición del adjetivo al sustantivo (AS), logra hacer llegar al lector una narración plácida y armónicamente disfrutable.

(Adonde quiera que se mire —piedras, tierra, árboles—, el *aire*, *ENRARECIDO como en un horno*), el aire se enrarece con el calor; por lo que este *epíteto pasivo* (10) es la forma en la que se percibe el aire.|| Por su construcción: 4.2.3.1 En *el aire, enrarecido*, el adjetivo rompe su unidad de acento y de entonación con el sustantivo y adquiere relieve propio, a manera de inciso explicativo.| 4.2.5.5 En la similitud se realiza una valoración cualitativa: se subraya la analogía que existe entre la cualidad de un término y la del otro: *el aire, enrarecido como en un horno*.| 4.2.9 En la posposición (SA), *el aire, enrarecido*, Samuel Gili Gaya, (2002: § 164), nos dice que exige separar el adjetivo del sustantivo por medio de una pausa, para quitarle el carácter restrictivo.

PROFUNDO zumbido que llena el ser entero e impregna el ámbito hasta donde la vista alcanza, concentra a esa hora toda la *vida TROPICAL*.

El padre echa una ojeada a su muñeca: las doce. Y levanta los ojos al monte.

Su hijo debía estar ya de vuelta. En la mutua confianza que depositan el uno en el otro —el padre de *sienes PLATEADAS* y la criatura de trece años—, no se engañan jamás. Cuando su hijo responde: —Sí, papá, hará lo que dice. Dijo que volvería antes de las doce, y el padre ha sonreído al verlo partir.

Y no ha vuelto.

El hombre torna a su quehacer, esforzándose en concentrar la atención en su tarea. ¡Es tan fácil, tan fácil perder la noción de la hora dentro del monte, y sentarse un rato en el suelo mientras se descansa inmóvil...!

BRUSCAMENTE, la *luz MERIDIANA*, el *zumbido TROPICAL* y el *CORAZÓN DEL PADRE* se detienen a compás de lo que acaba de pensar: su hijo descansa inmóvil...

(Un *PROFUNDO zumbido* que llena el ser entero e impregna el ámbito hasta donde la vista alcanza,) se percibe la *sensación de audición y silencio (5.5)* que caracteriza el mediodía tropical.|| Por su construcción: 4.2.9.1 El realce expresivo que imprime la anteposición del adjetivo al sustantivo (AS), *profundo zumbido*, demuestra la emoción que embargaba a Quiroga al escribir.

(concentra a esa hora toda la *vida TROPICAL*.), la *descripción (4)* del ambiente suaviza la revelación y conlleva un matiz de color y armonía para que el lector disfrute no sólo el drama, sino también el entorno donde se lleva a cabo.|| Por su construcción: 4.2.9 El *epíteto tropical* en posposición al sustantivo (SA), *vida tropical*, delata la emoción sentimental y sensorial de Quiroga.

(—el padre de *sienes PLATEADAS* y la criatura de trece años—,) se hace referencia a las *sienes plateadas* del padre para *describir (4)* a un hombre maduro con un *cromatismo (2.4)* que en esta ocasión no se refiere al paisaje, sino a un personaje muy entrañable para el autor.|| Por su construcción: 4.2.9 El adjetivo *plateadas* va pospuesto al sustantivo (SA) en un orden lógico normal; sin embargo, además de su expresividad, connota la afectividad que imprime Quiroga en el contexto.

(*BRUSCAMENTE*, la *luz MERIDIANA*, el *zumbido TROPICAL* y el *CORAZÓN DEL PADRE* se detienen), desde la perspectiva de la anagnórisis, estos epítetos ya no se consideran descriptivos, se perciben como connotaciones *enfáticas (7)* que apelan a los sentidos para culminar en un clímax de excitación en el que ronda la *muerte (13)* según se intuye

El tiempo ha pasado; son las doce y media. El padre sale de su taller, y al apoyar la mano en el banco de mecánica sube del fondo de su memoria el estallido de una bala de parabellum, e instantáneamente, por primera vez en las tres horas transcurridas, piensa que tras el estampido de la Saint-Etienne no ha oído nada más. No ha oído rodar el pedregullo bajo un *paso CONOCIDO*. Su hijo no ha vuelto, y la naturaleza se halla detenida a la vera del bosque, esperándolo...

con un indicador negativo que involucra a toda la oración.|| Por su construcción: 4.2.1.3 El calificativo para cada sustantivo y cada bina ligada gramaticalmente por la cópula 'y' para crear un ambiente, una atmósfera real: *la luz meridiana, el zumbido tropical y el corazón del padre*.| 4.2.3.3 La enumeración de sustantivos saturados cualitativamente, aún sin término inclusivo, va recreando con entrañable afecto el mundo de Quiroga.| 4.2.5 La metáfora adjetiva, *el corazón del padre*, se presenta directamente como un adjetivo de la lengua.| 4.2.9 La inferencia de la noción adjetival de la noción sustantiva (SA) en el sustantivo seguido del *epíteto*: *la luz meridiana, el zumbido tropical* que adquieren relevancia expresiva en el clímax del relato.| 4.2.13 La adverbialización del adjetivo *brusco* mediante el procedimiento de la derivación morfológica con el sufijo –mente y es el adverbio *bruscamente* con el cual inicia la oración para calificar tanto a los adjetivos *meridiana, tropical y del padre*; así como al verbo *detienen* de tal manera que modifica toda la frase.

(No ha oído rodar el pedregullo bajo un *paso CONOCIDO*.), en este *paso conocido*, no se intuye un color local; sino una expresividad afectiva, entrañable, del padre que espera a su hijo. Con emotividad se emplea un recurso *metafórico (6)*; el deseo de oír los pasos del hijo a su regreso y que el padre reconoce de inmediato cuando oye las pisadas en el pedregullo. || Por su construcción: 4.2.5.4 La utilización de una expresión nueva, resultante de una metáfora pura porque en ella consta solo el sustituyente, deja latente el término real, de modo que sólo textualiza el término metafórico, coadyuvando a la brevedad.| 4.2.9 En *paso conocido* la posposición (SA) es la que, en este caso, aporta mayor connotación a la cualidad, atendiendo al contexto.

¡Oh! No son suficientes un *carácter TEMPLADO* y una *CIEGA confianza* en la educación de un hijo para ahuyentar el espectro de la fatalidad que un padre de *vista ENFERMA* ve alzarse desde la línea del monte. Distracción, olvido, demora fortuita:

(¡Oh! No son suficientes un *carácter TEMPLADO* y una *CIEGA confianza*), se advierte un *epíteto pasivo (10)* de un pseudo-participial que proviene del sustantivo *temple*. Por lo tanto, *carácter templado* es el resultante de la madurez adquirida por los años que son los que le aportan la templanza al padre, visto desde la perspectiva del narrador omnisciente. Y es el mismo narrador omnisciente, quien *metaforiza (6)* el hecho de que la confianza siempre es ciega y son las circunstancias o el azar lo que prevalece en la vida cotidiana.|| Por su construcción: 4.2.1.3 El calificativo para cada sustantivo y cada bina ligada gramaticalmente por la cópula 'y': *un carácter templado y una ciega confianza*.| 4.2.6.1 Los adjetivos *templado* y *ciega* se encuentran en la parte central, apostados a un lado y otro del eje de simetría 'y' en una simetría bilateral relativa.| 4.2.9 El adjetivo pasivo *templado* se asimila al sustantivo en la posposición (SA); sin embargo, logra el objetivo del autor que es ir sensibilizando al lector para el final del cuento.| 4.2.9.1 El calificativo antepuesto (AS), *ciega confianza*, impacta por presentarse a primera vista, por lo que resulta más expresivo.

(para ahuyentar el *ESPECTRO DE LA FATALIDAD* que un *padre de vista ENFERMA* ve alzarse desde la *LÍNEA DEL MONTE*.), se alude a *vista enferma*, y antes se ha referido a *estómago* y *vista débiles*, así como *ciega confianza* para connotar *metafóricamente (6)* la debilidad de los padres por los hijos. Pero, de igual manera, se emplea un *recurso metafórico (6)*, *espectro de la fatalidad*, para connotar todo el cúmulo de calamidades a la que está expuesta una criatura sola en el campo. Para el lector ciudadano, el compuesto *línea de monte* ha de considerarse una sinestesia de *cualidades sensoriales de forma (5.2)*, y al mismo tiempo una *sensación novedosa (5.7)*; la cual sugiere el vasto horizonte lleno de peligro.|| Por su construcción: 4.2.5 La metáfora adjetiva, en la cual, el complemento de cualidad ejerce sugestión epitética: *espectro de la fatalidad*.| 4.2.5.1 La combinación: sustantivo + complemento de cualidad, *padre de vista*, + adjetivo, *enferma*.| 4.2.9 La expresividad connotativa de esta posposición del adjetivo al sustantivo (SA), *vista enferma*, sólo se logra en el contexto.| 4.2.5 En el sintagma *línea*

ninguno de estos *NIMIOS MOTIVOS* que pueden retardar la llegada de su hijo, hallan cabida en aquel corazón.

Un tiro, un solo tiro ha sonado, y hace ya mucho. Tras él el padre no ha oído un ruido, no ha visto un pájaro, no ha cruzado el abra una sola persona a anunciarle que al cruzar un alambrado, una gran desgracia...

La cabeza al aire y sin machete, el padre va. Corta el abra de espartillo, entra en el monte, costea la línea de cactus sin hallar el menor rastro de su hijo.

Pero la naturaleza prosigue detenida. Y cuando el padre ha recorrido las sendas de caza conocidas y ha explorado el bañado en vano, adquiere la seguridad de que cada paso que da en adelante lo lleva, fatal e inexorablemente, al cadáver de su hijo.

Ni un reproche que hacerse, es lamentable. Sólo la *realidad FRÍA, TERRIBLE Y CONSUMADA*: ha muerto su hijo al cruzar un...

¡Pero dónde, en qué parte! ¡Hay tantos alambrados allí, y es tan, tan sucio el monte!... ¡Oh, muy sucio!... Por poco que no se tenga cuidado al cruzar los hilos con la escopeta en la mano...

El padre sofoca un grito. Ha visto levantarse en el aire... ¡Oh, no es su hijo, no!... Y vuelve a otro lado, y a otro y a otro...

Nada se ganaría con ver el color de su tez y la angustia de sus ojos. Ese hombre aún no ha llamado a su hijo. Aunque su corazón clama por él a gritos, su boca continúa

de monte, que para el lector actual de la ciudad, no representa un compuesto lexicalizado, se concibe como metáfora adjetiva que, coadyuva a la brevedad, pero con importante connotación expresiva.

(Distracción, olvido, demora fortuita: ninguno de estos *NIMIOS motivos*), la suavidad de este *epíteto culto* (8) del latín: *nimius, -a, um, adj., que rebasa la medida, excesivo, demasiado...*; en el español a partir de 1690, el actual sentido 'insignificante, minucioso' parte de una errónea interpretación de frases como *cuidado nimio* (Segura Munguía, 2006: 470), sirve para connotar lo que se podría haber dicho con un adjetivo de la lengua común.|| Por su construcción: 4.2.9.1 *Epíteto, nimios motivos*, de relieve estilístico que en la anteposición (AS) destaca a la vista.

(Sólo la *realidad FRÍA, TERRIBLE Y CONSUMADA*:), reverberación *negativa* (13) que proyecta el estado de ánimo del padre que conjuga a la vez tristeza, coraje, rebelión, un sinfín de emociones.|| Por su construcción: 4.2.1.1 La enumeración de tres adjetivos unidos por la conjunción 'y': *fría, terrible y consumada*:| 4.2.9 La secuencia lógica de la frase, sustantivo seguido de adjetivo (SAAA).| 4.2.12 La gradación descendente supone quietud y se identifica con el dinamismo negativo: lentitud.

muda. Sabe bien que el solo acto de pronunciar su nombre, de llamarlo en voz alta, será la confesión de su muerte...

—¡Chiquito! —se le escapa de pronto. Y si la voz de un hombre de carácter es capaz de llorar, tapémonos de misericordia los oídos ante la angustia que clama en aquella voz.

Nadie ni nada ha respondido. Por las *picadas ROJAS de sol*, envejecido en diez años, va el *padre* buscando a su hijo que acaba de morir.

—¡Hijito mío!... ¡Chiquito mío!... —clama en un diminutivo que se alza del fondo de sus entrañas.

Ya antes, en plena dicha y paz, ese padre ha sufrido la alucinación de su hijo rodando con la frente abierta por una bala al cromo níquel. Ahora, en cada *rincón SOMBRÍO de bosque ve CENTELLOS DE ALAMBRE*; y al pie de un poste, con la escopeta descargada al lado, ve a su...

—¡Chiquito!... ¡Mi hijo!...

(Nadie ni nada ha respondido. Por las *picadas ROJAS de sol*,) americanismo — revela la imagen que infiere la composición del camino por donde el padre va buscando a su hijo que acaba de morir—, al cual se le adhiere el calificativo con que se perciben *las cualidades simples de color (2.4)*, con las que va tomando forma el paisaje impregnado de sol.|| Por su construcción: 4.2.5.1.6 La combinación: sustantivo + adjetivo, *picadas rojas*, + complemento de cualidad, *de sol*.| 4.2.9 Con la posposición del adjetivo al sustantivo (SA), *picadas rojas*, se infiere la adherencia plena de la cualidad a la sustancia.

(Ahora, en cada *rincón SOMBRÍO de bosque ve CENTELLOS DE ALAMBRE*), la referencia a sombras y centelleos, obliga a pensar en *contrastos e impresiones de luz y sombra (2.3)*, empleados como recursos narrativos de la realidad. Se advierte en el complemento directo una *sinestesia* luminiscente que obedece a la captación de *cualidades sensoriales de color (5.1)*.|| Por su construcción: 4.2.5.1.6 La combinación: sustantivo + adjetivo, *rincón sombrío*, + complemento de cualidad, *de bosque*; imprime mayor expresividad al relato.| 4.2.5 La metáfora adjetiva de sugestión epítetica: *centellos de alambre*.| 4.2.9 El sustantivo seguido del adjetivo (SA), *rincón sombrío*.

Las fuerzas que permiten entregar un *POBRE padre ALUCINADO* a la más atroz pesadilla tienen también un límite. Y el nuestro siente que las suyas se le escapan, cuando ve bruscamente desembocar de un pique lateral a su hijo.

A un chico de trece años bástale ver desde cincuenta metros la expresión de su padre sin machete dentro del monte, para apresurar el paso con los *ojos HÚMEDOS*.

—Chiquito... —murmura el hombre. Y, *EXHAUSTO*, se deja caer sentado en la *arena ALBEANTE*, rodeando con los brazos las piernas de su hijo.

(Las fuerzas que permiten entregar un *POBRE padre ALUCINADO* a la más atroz pesadilla tienen también un límite.), en el clímax de la acción narrativa, se ve a *un pobre padre alucinado* con una *actitud (12)* al límite de sus fuerzas y se advierte que el sufrimiento ha menguado su templanza.|| Por su construcción: 4.2.2 *Epítetos* separados o anfíbracos, uno antes del sustantivo y otro después del sustantivo: *pobre padre alucinado* (ASA).| 4.2.9 El sustantivo seguido del adjetivo *alucinado* (SA).| 4.2.9.1 El *epíteto pobre* antepuesto al sustantivo (AS).

(para apresurar el paso con los *ojos HÚMEDOS*.), el amor que tiene el hijo por el padre le hace inferir la preocupación que éste ha padecido por su tardanza; por lo que, desde esta perspectiva se tiene una *cualidad de actitud (12)*, que se manifiesta en los ojos húmedos.|| Por su construcción: 4.2.9 El *epíteto húmedo* en posposición al sustantivo (SA).

(—Chiquito... —murmura el hombre. Y, *EXHAUSTO*, se deja caer sentado en la *arena ALBEANTE*.), se alude con *énfasis (7)* al cansancio físico y moral que posterga al personaje con el *epíteto exhausto* que se refiere al sujeto elidido; también se infiere un *epíteto culto (8)* del latín: pp. de *exhaurio*, *-ire*, *-hausi*, *-haustum* [*ex*, *haurio*], *tr.*, *vaciar*, *agotar*; [...]. *Esp. exhausto* ‘agotado’ desde 1614. (Segura Munguía, 2006: 304). Con un recurso *metafórico (6)*, el autor transparenta que, mientras para el hombre todo el panorama es oscuro, la naturaleza permanece impasible como *la arena albeante*, *epíteto culto (8)* del latín *albus*, *-a*, *-um*, *adj. blanco*. *Esp. albo*, ‘blanco’, 929, (Segura Munguía, 2006: 17).|| Por su construcción: 4.2.3.1 El realce de la cualidad puede conseguirse también con el adjetivo pospuesto, separado del sustantivo por una ligera pausa: *y, exhausto*, a manera de adjetivo explicativo.| 4.2.7.1 *Epíteto retardado exhausto*, antecedido de pausa, se percibe aisladamente por su retraso en una oración

La criatura, así ceñida, queda de pie; y como comprende el dolor de su padre, le acaricia despacio la cabeza:

—*POBRE papá...*

En fin, el tiempo ha pasado. Ya van a ser las tres. Juntos, ahora, padre e hijo emprenden el regreso a la casa.

—¿Cómo no te fijaste en el sol para saber la hora?... —murmura aún el primero.

—Me fijé, papá... Pero cuando iba a volver vi las garzas de Juan y las seguí...

—¡Lo que me has hecho pasar, chiquito!...

—Piapiá... —murmura también el chico.

Después de un *LARGO silencio*:

—Y las garzas, ¿las mataste? —pregunta el padre.

—No...

completiva explicativa.] 4.2.9 Se percibe la expresividad del *epíteto albeante* (SA), el cual se capta como recién descubierto y no desgastado por el uso.

(—*POBRE papá...*), esta exclamación nacida desde lo más profundo del corazón traduce la *actitud* (12) tierna y amorosa que el padre espera del hijo.|| Por su construcción: 4.2.9.1 La anteposición del adjetivo *pobre* al sustantivo *papá* (AS) revela una connotación expresiva afectiva que impacta la sensibilidad del lector por la espontaneidad; intención del autor que llega a los sentidos.

(Después de un *LARGO silencio*), el *énfasis* (7) connotado con este silencio que aumenta las expectativas del lector, permite recordar las palabras de Horacio Quiroga: ‘Los cuentos denominados “fuertes” pueden obtenerse con facilidad sugiriendo hábilmente al lector, mientras se le apena con las desventuras del protagonista, la impresión de que éste saldrá al fin bien librado. [...] El *truc* consiste, claro está, en matar a pesar de todo al personaje.’ (*Los trucs del perfecto cuentista*, 1993: 1193).|| Por su construcción: 4.2.9.1 La expresividad afectiva de Quiroga refleja la preocupación del padre, aún no disipada, y la emotividad del reencuentro con el hijo en un *epíteto* antepuesto al sustantivo (AS) que nos dice más que mil palabras.

NIMIO detalle, después de todo. Bajo el *cielo y el aire CANDENTES*, a la descubierta por el abra de espartillo, el hombre vuelve a casa con su hijo, sobre cuyos hombros, casi del alto de los suyos, lleva pasado su *FELIZ brazo de padre*. Regresa empapado de sudor, y aunque quebrantado de cuerpo y alma, sonrío de felicidad...

.....

(*NIMIO detalle*, después de todo.), resulta notorio el lenguaje que HQ imprime en sus cuentos, por lo cual, este *epíteto culto* (8), (*Supra*, 128), además de suavizar la conversación y, por otra parte, en el desenlace del cuento ayuda a la brevedad. Este adjetivo calificativo *nimio*, de acuerdo con Violeta Demonte (1999: § 3.4.2.1.), *traslada valores del mundo físico al psíquico* [...].|| Por su construcción: 4.2.9.1 El adjetivo *nimio* que se antepone al sustantivo *detalle* (AS) resulta no sólo sorpresivo, sino de una expresiva sutileza.

(Bajo el *cielo y el aire CANDENTES*), con este adjetivo generalizante, se califica a dos sustantivos que sirven como testigos mudos de lo que ocurre. Una vez más se alude a la *temperatura* (1.4) que prevalece en la región; así como al ánimo del padre y al de los lectores, desde una perspectiva *metafórica* (6). Pero también infiere un *epíteto culto* (8) del latín: *canden, -ntis* [ppr. de *candeo*], *adj. blanco brillante; candente, ardiente, abrasador, caliente. Esp. candente, 2ª. mit. s. xvi.* (Segura Munguía, 2006: § 77).|| Por su construcción: 4.2.1.2 Se tiene un epitetado en bina; por lo cual el calificativo debe ser plural, porque califica a ambos sustantivos: *el cielo y el aire candentes*.| 4.2.9 El propósito del autor al usar un latinismo ha sido el de la connotación; por lo cual, la posposición del adjetivo a la bina de sustantivos (SSA) resulta sumamente expresiva.

(el hombre vuelve a casa con su hijo, sobre cuyos hombros, casi del alto de los suyos, lleva pasado su *FELIZ brazo de padre*.), con esta *cualidad de actitud* (12) debería concluir el cuento de acuerdo a las expectativas del lector, pero como se ha visto anteriormente, se tiene un final inesperado.|| Por su construcción: 4.2.5.1.2 La combinación: adjetivo, *feliz*, + sustantivo, *brazo*, + complemento de cualidad, *de padre*.| 4.2.9.1 La expresividad afectiva que irradia el adjetivo antepuesto al sustantivo, *feliz brazo*, (AS) traduce la elocuencia emotiva del autor.

Sonríe de *ALUCINADA felicidad...* Pues ese padre va solo. A nadie ha encontrado, y su brazo se apoya en el vacío. Porque tras él, al pie de un poste y con las piernas en alto, enredadas en el alambre de púa, su *hijo* yace al sol, muerto desde las diez de la mañana.

(Sonríe de *ALUCINADA felicidad...* Pues ese padre va solo.), el recurso *metafórico* (6) alude a las alucinaciones que, en este caso, prevalecen como un placebo indispensable para el padre. Igualmente, se percibe una *actitud* (12) incoherente que infiere locura, producto del *dolor* (13). || Por su construcción: 4.2.5.4 La utilización de una expresión resultante de una metáfora pura porque en ella consta solo el sustituyente, deja latente el término real, de modo que sólo textualiza el término metafórico, coadyuvando a la brevedad.| 4.2.9.1 Al alterar el orden progresivo de la lengua, Horacio Quiroga quiere impactar al lector y para esto, antepone el *epíteto* (AS).

CONCLUSIONES

1.- A través de la obra cuentística de Horacio Quiroga se advierten grandes cambios sociales y culturales, los cuales afloran en su literatura, en la cual confluyen, al principio, fuertes descargas emocionales depresivas que revelan su estado anímico. La madurez obtenida de su viaje a París, aunado al descubrimiento de Misiones, graban una huella indeleble en su existir y ésta se revela en plenitud literaria.

2.- El cuento, género en el que destaca Quiroga, es el género más afín a la poesía. Se afirma su similitud con base en el uso del *epíteto* para lograr verdaderos alcances emotivos y expresivos en los que fluyen emociones que sólo pueden ser traducidas gracias a este recurso retórico, que rebasa las reglas gramaticales en pos de dar a sentir o a imaginar mediante la función expresiva, que consiste en traducir o manifestar el entramado afectivo del intelecto del escritor. El cuento de Quiroga es el arte de ver a través de las palabras la realidad cruda y cruel, matizada con bellas y sugestivas imágenes del entorno de Misiones, que se manifiestan como una provocación estética adosada de una fascinación por la muerte. Quiroga conoce la vida y trasmite al lector lo que en ella ocurre; de tal manera que usa sus cuentos para analizar las pautas menos visibles de la conducta humana. Se puede aseverar que los textos de Quiroga son totalmente eficaces, pues acercan al lector a un modo muy particular de percibir la existencia. Es verdad que no todos sus cuentos poseen la misma potencia y precisión literarias, pero en el fondo de todos ellos encontramos siempre su peculiar visión del mundo.

3.- La retórica, la estilística y la gramática literaria ofrecen los recursos para analizar lo que el autor, a través del texto literario, siente o quiere expresar. En este sentido, Horacio Quiroga, un surrealista *avant la lettre*, no sólo hizo manuales y decálogos del cuento, sino que su innata intuición del cuento lo llevó a realizar, en su época, *La retórica del cuento*. Su capacidad literaria lo llevó, incluso, a mimetizar la voz del narrador con la del personaje; esta misma capacidad lo hace convertir la realidad en

fantasía a propósito, en busca de un efecto estético. La recepción del efecto estético del cuento de HQ, como obra literaria, sólo tiene cabida entre autor – lector y es este último el que, a través de los años, ha decidido la permanencia de la obra de Quiroga, que polemizada y criticada, está por rebasar los cien años de vida, debido a que el autor puso un énfasis fundamental en el papel activo del lector que en el acto de la lectura decodifica los contenidos del adjetivo para elevarlo al plano del *epíteto*.

4.- El *epíteto* como vehículo de inspiración en HQ expresa una cualidad cuya idea se quiere exaltar, o que tal complemento o frase determina al sustantivo, y lo presenta de un modo positivo, brillante, sugestivo y armonioso; con él se da indicio de la visión imaginativa, afectiva, o imaginativo-afectiva del mundo. Superado el concepto de *epithetum constans*, *epíteto* es todo adjetivo que habiendo perdido la necesidad significativa, es empleado en función expresiva, es decir, estética. Por tanto, Se ejemplifica *El epíteto en cuatro cuentos de Horacio Quiroga*:

4.2.1 Dos adjetivos ligados en coordinación copulativa con la conjunción ‘y’ o ‘e’:

Al atardecer, sin embargo, su belleza SOMBRÍA Y CALMA (A la deriva, p. 54).

4.2.1.1 La coordinación copulativa de tres o más adjetivos unidos por la conjunción ‘y’ o ‘e’:

y adquirió, FRÍA, MATEMÁTICA E INEXORABLE, la seguridad (El hombre muerto, p. 653).

4.2.1.2 El epitetado surge en binas unidas gramaticalmente por la cópula ‘y’, y se obtiene el calificativo en plural para ambos sustantivos:

Bajo el cielo y el aire CANDENTES, (El hijo, p. 756).

4.2.1.3 El calificativo para cada sustantivo y cada bina ligada gramaticalmente por la cópula ‘y’:

en PENETRANTES efluvios de azahar y miel SILVESTRE. (A la deriva, p. 55).

4.2.2 *Epítetos* separados o anfíbracos son los que están colocados uno antes y otro después del sustantivo soporte:

Adelante, a los costados, detrás, siempre la ETERNA muralla LÚGUBRE, (A la deriva, p. 54).

- 4.2.3 La coma enfática es un recurso estilístico que invita a gozar, deleitarse, o bien reflexionar íntimamente en la pausa que obliga, al separar al adjetivo pospuesto —mediante la coma— del sustantivo:

la sed disminuía, y su pecho, LIBRE ya, se abría (A la deriva, p. 54).

- 4.2.3.1 Adjetivo pospuesto, separado del sustantivo, entre comas. Rompe su unidad de acento y de entonación con el sustantivo, y adquiere relieve propio, a manera de inciso explicativo. En algunos casos se reconocerá la aposición:

solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese momento, SUPREMO entre todos, (El hombre muerto, p. 654).

¿No está allí mismo, a cuatro metros de él, su caballo, su MALACARA, (El hombre muerto, p. 655).

- 4.2.3.2 Dos o más adjetivos unidos por el asíndeton:

— *vuelve un LARGO, LARGO rato las orejas inmóviles al bulto: (El hombre muerto, p. 657).*

- 4.2.3.3 La enumeración de sustantivos que compone la imagen va acompañada de un calificativo para cada uno de ellos o sólo para algunos de ellos; estas enumeraciones se resumen en un término inclusivo que puede ser una aposición o las palabras *todo* o *nada*, que suelen aparecer antes o después de la lista.

Bruscamente, la luz MERIDIANA, el zumbido TROPICAL y el CORAZÓN DEL PADRE se detienen (El hijo, p. 754).

- 4.2.4 La repetición puede darse en contacto, es decir, en palabras contiguas, o bien a distancia. Su efecto estilístico es rítmico, melódico, enfático.

— *vuelve un LARGO, LARGO rato las orejas inmóviles al bulto: (El hombre muerto, p. 657).*

- 4.2.5 Los *epítetos* — sustantivos provienen de las metáforas adjetivas que se presentan directamente como un adjetivo de la lengua, o como un adjetivo del habla, es decir, un sustantivo transpuesto mediante la preposición ‘de’ a la función del adjetivo.

Ahora, en cada rincón sombrío de bosque ve CENTELLOS DE ALAMBRE; (El hijo, p. 755).

4.2.5.1 Sustantivo + complemento de cualidad + adjetivo:

antes de su ELIMINACIÓN DEL ESCENARIO HUMANO! (El hombre muerto, p. 654).

4.2.5.1.1 Sustantivo + complemento de cualidad con adjetivo antepuesto:

con SENSACIÓN DE TIRANTE ABULTAMIENTO, (A la deriva, p. 52).

4.2.5.1.2 Adjetivo + sustantivo + complemento de cualidad:

Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese RÍGIDO CIELO DE AMOR, (El almohadón de pluma, p. 97).

4.2.5.1.3 Adjetivo + sustantivo + complemento de cualidad + adjetivo:

y la voz se quebró en un RONCO ARRASTRE DE GARGANTA RESECA. (A la deriva, p. 52).

4.2.5.1.4 Adjetivo + sustantivo + complemento de cualidad con adjetivo antepuesto + complemento de cualidad:

no se oía más que el delirio monótono que salía de la cama y el SORDO RETUMBO DE LOS ETERNOS PASOS DE JORDÁN. (El almohadón de pluma, p. 100).

4.2.5.1.5 Sustantivo + adjetivo + complemento de cualidad con adjetivo antepuesto:

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas PAREDES, ALTAS DE CIEN METROS, (A la deriva, p. 54).

4.2.5.1.6 Sustantivo + adjetivo + complemento de cualidad:

En el SILENCIO AGÓNICO DE LA CASA, (El almohadón de pluma, p. 100).

4.2.5.1.7 Adjetivo + sustantivo + complemento de cualidad con adjetivo antepuesto:

Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de LARGO RATO DE ESTUPEFACTA CONFRONTACIÓN, volvió en sí. (El almohadón de pluma, p. 99).

4.2.5.1.8 Sustantivo + complemento de cualidad + adjetivo + complemento de cualidad:

Alicia fue extinguiéndose en SUBDELIRIO DE ANEMIA, AGRAVADO DE TARDE, (El almohadón de pluma, p. 99).

4.2.5.1.9 Sustantivo + complemento de cualidad + adjetivo + complemento de cualidad + complemento de cualidad:

Eché una mirada de reojo a la EMPUÑADURA DEL MACHETE, HÚMEDA AÚN DEL SUDOR DE SU MANO. (El hombre muerto, p. 653).

4.2.5.1.10 Sustantivo + adjetivo + complemento de cualidad + adjetivo + complemento de cualidad:

Pero el CABALLO RAYADO DE SUDOR, E INMÓVIL DE CAUTELA (El hombre muerto, p. 657).

4.2.5.1.11 Sustantivo + complemento de cualidad + adjetivo + adjetivo + complemento de cualidad + adjetivo:

A juzgar por la PUREZA DE SUS OJOS AZULES, FRESCOS aún DE SORPRESA INFANTIL. (El hijo, p. 752).

4.2.5.1.12 Adjetivo + adjetivo + sustantivo + complemento de cualidad:

Pero hoy, con el ARDIENTE y VITAL DÍA DE VERANO, (El hijo, p. 753).

4.2.5.1.13 Sustantivo + adjetivo + complemento de cualidad con adjetivo antepuesto + complemento de cualidad:

Desde las ORILLAS BORDEADAS DE NEGROS BLOQUES DE BASALTO asciende el bosque, negro también. (A la deriva, p. 54).

4.2.5.2 El desplazamiento calificativo existe una economía verbal desconceptualizante, esto es, en efecto, una síntesis individualizadora, una percepción saturada:

la carne desbordaba como una MONSTRUOSA MORCILLA. (A la deriva, p. 53).

4.2.5.3 La derivación del adjetivo en sustantivo abstracto por intercambio de posiciones:

Es la CALMA DE MEDIODÍA: pronto deben ser las doce. (El hombre muerto, p. 654).

4.2.5.4 La metáfora pura, in absentia, de un solo término. Deja latente el término real, de modo que sólo textualiza el término metafórico:

a sus espaldas está el camino al puerto NUEVO; (El hombre muerto, p. 654).

4.2.5.5 En la similitud se realiza una valoración cualitativa: se subraya la analogía que existe entre la cualidad de un término y la del otro:

allá abajo, yace en el fondo del valle el Paraná DORMIDO COMO UN LAGO. (El hombre muerto, p. 654).

4.2.6 Epítetos simetría bilateral relativa: adj + sust + **prep** 'de' + sust + adj:

en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en INCESANTES BORBOLLONES DE AGUA FANGOSA. (A la deriva, p. 54).

4.2.6.1 *Epítetos* en simetría bilateral relativa: sust + adj + **conj** 'y' + adj + sust:

con las LUCES PRENDIDAS Y EN PLENO SILENCIO. (El almohadón de pluma, p. 98).

4.2.6.2 En la simetría bilateral absoluta, los componentes se expresan siguiendo un mismo orden: sust + adj + **prep** 'de' + sust + adj, o adj + sust + **prep** 'de'+ adj + sust:

Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de LARGO RATO DE ESTUPEFACTA CONFRONTACIÓN, volvió en sí. (El almohadón de pluma, p. 99).

4.2.6.3 En la simetría bilateral absoluta, los componentes se expresan siguiendo un mismo orden: sust. + adj + **conj** 'y' + sust + adj, o bien, adj + sust + **conj** 'y' + adj + sust:

Estaba como hubiera deseado estar, LAS RODILLAS DOBLADAS Y LA MANO IZQUIERDA, sobre el pecho. (El hombre muerto, p. 653).

4.2.7 En el *epíteto* anticipado, los *epítetos* se distancian de sus sustantivos:

que tenía FIJOS en ella los ojos. (El almohadón de pluma, 99)

4.2.7.1 Los *epítetos* retardados, anteceditos de pausa, obedecen a hipérbatos premeditados que conllevan una interesante expectación:

—Chiquito... —murmura el hombre. Y, EXHAUSTO, se deja caer sentado en la arena albeante, (El hijo, 756).

4.2.8 *Epítetos* semánticamente diferentes que califican a un mismo sustantivo:

Al atardecer, sin embargo, su belleza SOMBRÍA Y CALMA (A la deriva, p. 54).

4.2.9 En muchas ocasiones, es en el *epíteto* pospuesto en el que se puede encontrar el matiz imaginativo descriptivo de mayor impacto a la imaginación por amplificar al sustantivo con interés estético:

había un animal MONSTRUOSO, (El almohadón de pluma, p. 101).

4.2.9.1 Todo *epíteto*, por no ser necesario su enunciado a la integridad lógica del concepto sustantivo, tiene la libertad de anteponerse al sustantivo, muchas veces motivado por voluntad estética:

Distracción, olvido, demora fortuita: ninguno de estos NIMIOS motivos (El hijo, p. 754).

4.2.10 La adjetivación redundante cumple una función de expresividad estética, descriptiva, amplificadora:

el hombre ve desde el DURO suelo el techo rojo de su casa. (El hombre muerto, p. 654).

4.2.11 En la elación, la cualidad se presenta en el máximo grado de intensidad:

Estos parásitos de las aves, [...] llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones ENORMES. (El almohadón de pluma, p. 101).

4.2.12 En la gradación, la calificación logra su máxima intensidad acumulando *epítetos* que desenvuelven una idea fundamental como una especie de onda ascendente.

O bien, descendente:

y adquirió, FRÍA, MATEMÁTICA E INEXORABLE, la seguridad, (El hombre muerto, p. 653).

4.2.13 El calificativo adverbial no solamente califica al verbo, sino también a un adjetivo o a un adverbio:

La joven, con los ojos DESMESURADAMENTE abiertos; (El almohadón de pluma, p. 98).

Con la cala desplegada se puede apreciar una invaluable gama de *epítetos* con los cuales, Horacio Quiroga logra una belleza narrativa insuperable.

5.- Queda claro que una palabra posee un significado, más o menos vago, por su carácter polisémico, por lo cual, se utiliza como recurso o artificio de estilo, en función de cómo el hablante la emite y la respuesta que provoca en el oyente. No obstante, la polisemia no es un defecto del lenguaje, sino todo lo contrario, coadyuva a compactar el vocabulario. En consecuencia, la vaguedad del significado puede convertirse en importante fuente de efectos estilísticos. Cada escritor tiene sus palabras predilectas, que aparecen frecuentemente en el discurso; las cuales, revelan y confirman su estilo.

6.- La riqueza expresiva de las imágenes que matizan la narrativa de Quiroga con la libre elección de *epítetos*, es la tónica fundamental con la cual alcanza límites de creatividad insospechada que no ha caído en desuso, porque nacieron de los sentimientos más profundos de HQ, quien supo contextualizarlos adecuadamente, mediante una nueva disposición de los elementos artísticos para asegurar una percepción estética.

7.- Los *epítetos* se multiplican en el estilo quiroguiano con tal vehemencia que, sin desperdiciar los elementos que fluyen abundantes se logra siempre la elección personal del autor y obedece a una necesidad expresiva de manifestar y difundir la belleza del paisaje, lo maravilloso de la vida, lo inefable de los sentimientos humanos, entre los cuales figura preponderantemente, su amor a la tierra y a los animales.

8.- La personalidad fuerte por fuera e íntimamente sentimental de Horacio Quiroga se revela en los *epítetos* que caracterizan su obra; éstos son: el *epíteto* de la placibilidad del lugar, la captación de las cualidades simples de color y cromatismo, de alusiones sensoriales, olfativas, descriptivo, la sinestesia que involucra el efecto impresionista, en sinestesias auditivo-visual, de audición y silencio; el recurso metafórico, enfático y refinado; de idea de movimiento, pasivo, fantástico, la cualidad de actitud y la expresión de dolor, miedo, peligro y muerte.

9.- HQ transgrede intencional y sistemáticamente la norma gramatical que rige al lenguaje, del cual se aparta, se desvía; pero, además, su lenguaje literario transgrede, también intencional y sistemáticamente, la norma retórica vigente en la institución literaria de su época, porque se aparta de las convenciones establecidas, procura rebasarlas poniendo en juego su creatividad, su individualidad.

10.- El *epíteto* conlleva el objetivo de connotar los significados, es decir, el uso de semióticas denotativas que, subordinadas y usadas en función de otras, se hacen connotativas. Por tanto, el texto literario no se reduce al valor literal de las frases que lo

componen, sino que los planos de la expresión y del contenido de los sintagmas se elevan a otro plano de la expresión que en su unidad forman el plano del contenido, cuyo decodificador, en una primera instancia, no se percata de los extrañamientos que revelan de la obra quiroguiana un estilo propio. Uno de los numerosos recursos que para desautomatizar su lenguaje frecuente Horacio Quiroga es alterar y recontextualizar frases hechas, lugares comunes de buena fe, alterados por la mala fe que se reconoce en la falta de relación entre la frase hecha y el sentimiento o circunstancia que la inspiran con el efecto sorpresivo del *epíteto*.

Sin embargo, para aclarar lo anterior, tal como nos lo explica Genette: la historia se inscribe en la diégesis que es el espaciotemporal designado por el relato; de esta manera, el universo diegético tiene una mayor extensión que el de la historia, y al mismo tiempo alcanza aspectos que no se confinan a la acción; por lo mismo incluye niveles de realidad, demarcaciones temporales, espacios, objetos y es el acto de la narración el que establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético construido y el lector. Por eso, la pertinencia de destacar los componentes del universo diegético de HQ, porque es en su inspiración, como el fruto más delicado de la memoria, donde se encuentran los *epítetos* que impelen a la fruición, los que hay que reconocer que por la sencillez de exaltar lopreciado han trascendido en el tiempo.³⁶⁴

³⁶⁴ Gerard Genette, citado por Luz Aurora Pimentel en “Introducción”, en *op. cit.*, pág. 11.

GLOSARIO DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

Siglas

A	adjetivo
ADV	adverbio
HQ	Horacio Quiroga
S	sustantivo
TC	Todos los cuentos de Horacio Quiroga
V	verbo

Abreviaturas

Arg.	Argentina
Col.	Colombia
<i>Cfr.</i>	Confrontar, equivale a véase.
conj.	conjunción
ed.	editor
et al.	(et alii) y otros.
etc.	del latín <i>et cetera</i> y las demás cosas, y lo restante
f	femenino
<i>Ibid.</i>	igual que el anterior
<i>Ibidem.</i>	allí mismo, en el mismo lugar.
<i>Idem.</i>	lo mismo
<i>Idem.</i>	lo mismo
<i>Infra</i>	abajo, después
<i>Ling gral</i>	Lingüística
m	masculino
núm.	número
<i>op. cit.</i>	obra citada
p. e.:	por ejemplo
p.	página
pp.	páginas
prol.	prólogo
<i>Sem</i>	Semántica
<i>Sic.</i>	así, tal cual

ss.	siguientes
<i>Supra.</i>	arriba, antes
t., ts.	tomo, tomos
trad.	traductor, traducción
vol., vols.,	volumen, volúmenes

APÉNDICE I

Forma Interior	Muestreo de <i>epítetos</i>	Núm. de página en el Análisis de cuatro cuentos de HQ
<i>A la deriva</i>		
9	El hombre echó una <i>VELOZ ojeada</i> a su pie,	55
13	donde <i>dos GOTITAS DE SANGRE</i> engrosaban <i>difícultosamente</i> ,	55
13	donde <i>dos gotitas de sangre</i> engrosaban <i>DIFICULTOSAMENTE</i> ,	55
5.6	donde <i>dos gotitas de sangre</i> engrosaban <i>DIFICULTOSAMENTE</i> ,	55
13	Un <i>dolor AGUDO</i> nacía de los dos <i>puntitos violeta</i> ,	56
2.4	Un <i>dolor agudo</i> nacía de los dos <i>puntitos VIOLETA</i> ,	56
3.1	con <i>sensación</i> de <i>TIRANTE abultamiento</i> ,	56
5.2	con <i>sensación</i> de <i>tirante ABULTAMIENTO</i> ,	56
5.1	el hombre sintió dos o tres <i>FULGURANTES puntadas</i> que como relámpagos	57
8	el hombre sintió dos o tres <i>FULGURANTES puntadas</i> que como relámpagos	57
13	el hombre sintió dos o tres <i>FULGURANTES puntadas</i> que como relámpagos	57
6	una <i>METÁLICA sequedad</i> de garganta, seguida de <i>sed quemante</i> ,	58
5.7	una <i>METÁLICA sequedad</i> de garganta, seguida de <i>sed quemante</i> ,	58
5.3	una <i>metálica sequedad</i> de garganta, seguida de <i>sed QUEMANTE</i> ,	58
9	una <i>metálica sequedad</i> de garganta, seguida de <i>sed QUEMANTE</i> ,	58
7	una <i>metálica sequedad de garganta</i> , seguida de <i>sed quemante</i> ; le arrancó un <i>NUEVO juramento</i> .	58
2.4	Los dos <i>puntitos VIOLETAS</i> desaparecían ahora en la <i>monstruosa hinchazón del pie entero</i> .	59
11	Los dos <i>puntitos violetas</i> desaparecían ahora en la <i>MONSTRUOSA hinchazón del pie entero</i> .	59
4	Los dos <i>puntitos violetas</i> desaparecían ahora en la <i>monstruosa hinchazón del pie ENTERO</i> .	59

5.3	y la voz se quebró en un <i>RONCO arrastre de garganta reseca</i> .	59
7	y la voz se quebró en un <i>ronco arrastre de garganta RESECA</i> .	60
13	—protestó la <i>mujer ESPANTADA</i> .	60
10	—protestó la <i>mujer ESPANTADA</i> .	60
5.2	La mujer corrió otra vez, volviendo con la <i>DAMAJUANA</i> .	61
13	—Bueno; esto se pone <i>FEO</i> ... —murmuró entonces, mirando su <i>pie lívido</i>	61
2.4	—Bueno; esto se pone <i>feo</i> ... —murmuró entonces, mirando su <i>pie LÍVIDO</i>	61
2.1	mirando su <i>pie lívido</i> y ya con <i>lustre GANGRENOSO</i> .	61
5.2	Sobre la <i>HONDA ligadura</i> del pañuelo, la carne desbordaba	62
11	la carne desbordaba como una <i>MONSTRUOSA morcilla</i> .	62
2.4	la carne desbordaba como una <i>MONSTRUOSA MORCILLA</i> .	62
5.1	Los <i>dolores FULGURANTES</i> se sucedían	62
8	Los <i>dolores FULGURANTES</i> se sucedían	62
13	Los <i>dolores FULGURANTES</i> se sucedían	62
5.7	La <i>ATROZ sequedad de garganta</i>	63
8	La <i>ATROZ sequedad de garganta</i>	63
13	La <i>ATROZ sequedad de garganta</i>	63
5.3	Cuando pretendió incorporarse, un <i>FULMINANTE vómito</i> lo mantuvo medio minuto con la <i>frente apoyada</i>	63
10	con la <i>frente APOYADA</i> en la <i>rueda de palo</i> .	63
3.1	con la <i>frente APOYADA</i> en la <i>rueda de palo</i> .	63
6	con la <i>frente apoyada</i> en la <i>RUEDA DE PALO</i> .	63
5.6	El hombre, con <i>SOMBRÍA energía</i> , pudo efectivamente llegar hasta el medio del río;	64
13	El hombre, con <i>SOMBRÍA energía</i> , pudo efectivamente llegar hasta el medio del río;	64
10	pero allí sus <i>manos DORMIDAS</i> dejaron caer la pala	64
7	y tras un <i>NUEVO vómito —de sangre esta vez—</i> ,	64

4	La <i>pierna ENTERA</i> , hasta medio muslo, era ya un <i>bloque deforme y durísimo</i> que reventaba la ropa.	65
5.2	La <i>pierna entera</i> , hasta medio muslo, era ya un <i>bloque DEFORME y durísimo</i> que reventaba la ropa.	65
3.2	La <i>pierna entera</i> , hasta medio muslo, era ya un <i>bloque deforme y DURÍSIMO</i> que reventaba la ropa.	65
4	el <i>BAJO vientre</i> desbordó hinchado, con <i>grandes manchas lívidas y terriblemente doloroso</i> .	65
13	el <i>BAJO vientre</i> desbordó hinchado, con <i>grandes manchas lívidas y terriblemente doloroso</i> .	65
2.2	el <i>bajo vientre</i> desbordó hinchado, con <i>GRANDES manchas lívidas y terriblemente doloroso</i> .	65
2.4	el <i>bajo vientre</i> desbordó hinchado, con <i>grandes manchas LÍVIDAS y terriblemente doloroso</i> .	65
13	el <i>bajo vientre</i> desbordó hinchado, con <i>grandes manchas lívidas y TERRIBLEMENTE doloroso</i> .	65
13	el <i>bajo vientre</i> desbordó hinchado, con <i>grandes manchas lívidas y terriblemente DOLOROSO</i> .	65
4	La corriente del río se precipitaba ahora hacia la <i>costa BRASILEÑA</i> ,	66
4	Se arrastró por la picada en <i>cuesta ARRIBA</i>	66
9	Se arrastró por la picada en <i>cuesta ARRIBA</i> ,	66
7	pero a los veinte metros, [el hombre], <i>EXHAUSTO</i> , quedó tendido de pecho.	67
5.5	En el <i>SILENCIO de la selva</i> no se oyó un solo rumor.	67
6	El Paraná corre allí en el fondo de una <i>INMENSA hoya</i> , cuyas <i>paredes, altas de cien metros</i> ,	67
2.2	El Paraná corre allí en el fondo de una <i>INMENSA hoya</i> , cuyas <i>paredes, altas de cien metros</i> ,	67
2.2	El Paraná corre allí en el fondo de una <i>inmensa hoya</i> , cuyas <i>paredes, ALTAS de cien metros</i> ,	67

13	El Paraná corre allí en el fondo de una <i>inmensa hoya</i> ,	
	cuyas <i>paredes</i> , <i>ALTAS de cien metros</i> ,	68
6	cuyas <i>paredes</i> , <i>altas de cien metros</i> , encajonan	
	<i>FÚNEBREMENTE</i> el río.	68
13	cuyas <i>paredes</i> , <i>altas de cien metros</i> , encajonan	
	<i>FÚNEBREMENTE</i> el río.	68
4	Desde las <i>orillas bordeadas de NEGROS bloques de basalto</i>	
	asciende el <i>bosque</i> , <i>negro</i> también.	68
10	Desde las <i>orillas BORDEADAS de negros bloques de basalto</i>	
	asciende el <i>bosque</i> , <i>negro</i> también.	68
2.4	Desde las <i>orillas bordeadas de NEGROS bloques de basalto</i>	
	asciende el <i>bosque</i> , <i>negro</i> también.	68
13	Desde las <i>orillas bordeadas de NEGROS bloques de basalto</i>	
	asciende el <i>bosque</i> , <i>negro</i> también.	68
2.4	Desde las <i>orillas bordeadas de negros bloques de basalto</i>	
	asciende el <i>bosque</i> , <i>NEGRO</i> también.	68
13	Desde las <i>orillas bordeadas de negros bloques de basalto</i>	
	asciende el <i>bosque</i> , <i>NEGRO</i> también.	68
6	Desde las <i>orillas bordeadas de negros bloques de basalto</i>	
	asciende el <i>bosque</i> , <i>NEGRO</i> también.	69
13	Adelante, a los costados, detrás, siempre la <i>eterna muralla LÚGUBRE</i> ,	69
6	Adelante, a los costados, detrás, siempre la <i>ETERNA muralla lúgubre</i> ,	69
8	Adelante, a los costados, detrás, siempre la <i>eterna muralla LÚGUBRE</i> ,	69
9	en cuyo fondo el <i>río ARREMOLINADO</i> se precipita en	
	<i>incesantes borbotones de agua fangosa</i> .	70
13	en cuyo fondo el <i>río ARREMOLINADO</i> se precipita en	
	<i>incesantes borbotones de agua fangosa</i> .	70
9	en cuyo fondo el <i>río arremolinado</i> se precipita en	
	<i>INCESANTES borbotones de agua fangosa</i> .	70
4	en cuyo fondo el <i>río arremolinado</i> se precipita en	

	<i>incesantes borbotones de agua FANGOSA.</i>	70
2.4	en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en <i>incesantes borbotones de agua FANGOSA.</i>	70
13	El paisaje es agresivo, y reina en él un <i>SILENCIO DE MUERTE.</i>	70
6	El paisaje es agresivo, y reina en él un <i>SILENCIO DE MUERTE.</i>	70
13	Al atardecer, sin embargo, su <i>belleza SOMBRÍA y calma</i>	71
1.3	Al atardecer, sin embargo, su <i>belleza sombría y CALMA</i>	71
5.3	Al atardecer, sin embargo, su <i>belleza SOMBRÍA Y CALMA</i>	71
4	<i>cobra una majestad ÚNICA.</i>	71
5.3	<i>cobra una majestad ÚNICA.</i>	71
10	El sol había caído ya cuando el <i>hombre, SEMITENDIDO</i> en el fondo de la canoa,	72
5.3	en el fondo de la canoa, tuvo un <i>VIOLENTO escalofrío.</i>	72
13	en el fondo de la canoa, tuvo un <i>VIOLENTO escalofrío.</i>	72
12	la sed disminuía, y su <i>pecho, LIBRE ya, se abría</i>	72
9	la sed disminuía, y su <i>pecho, LIBRE ya, se abría</i>	72
5.3	y su pecho, libre ya, se abría en <i>LENTA inspiración.</i>	72
9	y su pecho, libre ya, se abría en <i>LENTA inspiración.</i>	72
2.1	¿Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en <i>PANTALLA DE ORO, el río se había coloreado también.</i>	73
2.2	¿Llegaría pronto? El <i>cielo, al poniente, se abría ahora en</i> <i>PANTALLA DE ORO, el río se había coloreado también.</i>	73
2.4	¿Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en <i>PANTALLA DE ORO, el río se había coloreado también.</i>	73
2.1	¿Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en <i>pantalla de oro, el río se había coloreado también [DE ORO].</i>	73
2.4	¿Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en <i>pantalla de oro, el río se había coloreado también [DE ORO].</i>	73
4	Desde la <i>costa PARAGUAYA, ya entenebrecida,</i>	73
8	Desde la <i>costa paraguaya, ya ENTENEBRECIDA,</i>	73

2.4	Desde la <i>costa paraguaya, ya ENTENEDECIDA,</i>	73
13	Desde la <i>costa paraguaya, ya ENTENEDECIDA,</i>	74
8	el monte dejaba caer sobre el río su <i>frescura CREPUSCULAR,</i>	75
1.1	el monte dejaba caer sobre el río su <i>frescura CREPUSCULAR,</i>	75
13	el monte dejaba caer sobre el río su <i>frescura CREPUSCULAR,</i>	75
3.3	en <i>PENETRANTES efluvios de azahar y miel silvestre.</i>	75
4	en <i>penetrantes efluvios de azahar y miel SILVESTRE.</i>	75
5.1	Allá abajo, sobre el <i>RÍO DE ORO,</i> la canoa derivaba velozmente,	75
6	Allá abajo, sobre el <i>RÍO DE ORO,</i> la canoa derivaba velozmente,	75
6	lo había conocido en <i>Puerto ESPERANZA un viernes santo ...</i>	76
6	lo había conocido en <i>Puerto Esperanza un viernes SANTO...</i>	76

El almohadón de pluma

13	El almohadón de pluma	77
12	Su <i>LUNA DE MIEL,</i> fue un <i>largo escalofrío.</i>	77
6	Su <i>LUNA DE MIEL,</i> fue un <i>largo escalofrío.</i>	77
6	Su <i>luna de miel,</i> fue un <i>LARGO escalofrío.</i>	77
3.1	Su <i>luna de miel,</i> fue un <i>LARGO escalofrío.</i>	77
13	Su <i>luna de miel,</i> fue un <i>LARGO escalofrío.</i>	77
4	<i>RUBIA, ANGELICAL Y TÍMIDA,</i>	77
12	<i>RUBIA, ANGELICAL Y TÍMIDA,</i>	78
12	el <i>carácter DURO</i> de su marido	78
10	heló sus <i>SOÑADAS niñerías de novia.</i>	78
12	Ella lo quería mucho, sin embargo, aunque a veces con un <i>LIGERO estremecimiento</i>	79
13	Ella lo quería mucho, sin embargo, aunque a veces con un <i>LIGERO estremecimiento</i>	79
13	echaba una <i>FURTIVA mirada</i> a la <i>alta estatura de Jordán,</i> <i>mudo</i> desde hacía una hora.	79

7	echaba una <i>furtiva mirada</i> a la <i>ALTA estatura de Jordán</i> , <i>mudo</i> desde hacía una hora.	79
12	echaba una <i>furtiva mirada</i> a la <i>alta estatura de Jordán</i> , <i>MUDO</i> desde hacía una hora.	79
6	Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese <i>RÍGIDO CIELO DE AMOR</i> ;	79
13	Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese <i>RÍGIDO cielo de amor</i> ;	79
12	Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor; más <i>EXPANSIVA</i> e <i>INCAUTA ternura</i> ;	80
12	pero el <i>IMPASIBLE semblante</i> de su marido la contenía siempre.	80
5.4	La <i>BLANCURA del patio SILENCIOSO</i>	80
13	La <i>blancura del patio SILENCIOSO</i>	80
13	—producía una <i>OTOÑAL impresión de palacio encantado</i> .	80
5.3	—producía una <i>OTOÑAL impresión de palacio encantado</i> .	80
11	—producía una <i>otoñal impresión de palacio ENCANTADO</i> .	81
6	—producía una <i>OTOÑAL impresión de palacio encantado</i> .	81
6	—producía una <i>otoñal impresión de palacio ENCANTADO</i> .	81
13	Dentro, el <i>brillo GLACIAL del estuco</i> , sin el más <i>leve rasguño</i> en las <i>altas paredes</i> ,	81
5.3	Dentro, el <i>brillo GLACIAL del estuco</i> , sin el más <i>leve rasguño</i> en las <i>altas paredes</i> ,	81
4	Dentro, el <i>brillo glacial del estuco</i> , sin el más <i>LEVE rasguño</i> en las <i>altas paredes</i> ,	81
6	Dentro, el <i>brillo glacial del estuco</i> , sin el más <i>LEVE rasguño</i> en las <i>altas paredes</i> ,	81
4	Dentro, el <i>brillo GLACIAL del estuco</i> , sin el más <i>leve rasguño</i> en las <i>ALTAS paredes</i> ,	81
13	Dentro, el <i>brillo glacial del estuco</i> , sin el más <i>leve rasguño</i> en las <i>ALTAS paredes</i> ,	81

5.3	afirmaba aquella <i>sensación de DESAPACIBLE frío.</i>	82
13	afirmaba aquella <i>sensación de DESAPACIBLE frío.</i>	82
12	como si un <i>LARGO abandono</i> hubiera sensibilizado su resonancia.	82
5.6	En ese <i>EXTRAÑO nido de amor,</i>	83
13	En ese <i>EXTRAÑO nido de amor,</i>	83
12	por echar un velo sobre sus <i>ANTIGUOS sueños,</i>	83
3.1	y aún vivía dormida en la <i>casa HOSTIL</i> sin querer pensar en nada	83
10	y aún vivía dormida en la <i>casa HOSTIL</i> sin querer pensar en nada	83
13	y aún vivía dormida en la <i>casa HOSTIL</i> sin querer pensar en nada	83
8	y aún vivía dormida en la <i>casa HOSTIL</i> sin querer pensar en nada	83
4	Tuvo un <i>LIGERO ataque de influenza</i>	84
12	De pronto Jordán, con <i>HONDA ternura,</i> le pasó muy lento la mano por la cabeza,	84
12	Lloró largamente, todo su <i>espanto CALLADO,</i>	84
13	Lloró largamente, todo su <i>espanto CALLADO,</i>	84
10	Lloró largamente, todo su <i>espanto CALLADO,</i>	84
7	El médico de Jordán la examinó con <i>SUMA atención,</i>	85
8	El médico de Jordán la examinó con <i>SUMA atención,</i>	85
7	ordenándole <i>calma y descanso ABSOLUTOS.</i>	85
5.6	<i>ANEMIA DE MARCHA AGUDÍSIMA, completamente inexplicable.</i>	85
11	<i>anemia de marcha agudísima, COMPLETAMENTE INEXPLICABLE.</i>	85
6	con las <i>luces PRENDIDAS</i> y en <i>pleno silencio.</i>	86
13	con las <i>luces prendidas</i> y en <i>PLENO silencio.</i>	86
8	con las <i>luces prendidas</i> y en <i>PLENO silencio.</i>	86
9	con las <i>luces PRENDIDAS</i> y en <i>pleno silencio.</i>	86
10	con las <i>luces prendidas</i> y en <i>PLENO silencio.</i>	86
8	Pasábanse horas sin que se oyera el <i>MENOR ruido.</i>	86
4	Pasábanse horas sin que se oyera el <i>MENOR ruido.</i>	86
6	también con toda la <i>luz ENCENDIDA.</i>	87
9	también con toda la <i>luz ENCENDIDA.</i>	87

5.6	Paseábase sin cesar de un extremo a otro, con <i>INCANSABLE obstinación</i> .	87
9	Paseábase sin cesar de un extremo a otro, con <i>INCANSABLE obstinación</i> .	87
6	A ratos entraba en el dormitorio y proseguía su <i>MUDO vaivén</i> a lo largo de la cama,	87
4	Alicia comenzó a tener <i>alucinaciones, CONFUSAS Y FLOTANTES</i> al principio,	88
7	La joven, con los <i>ojos DESMESURADAMENTE ABIERTOS</i> ,	88
13	La joven, con los <i>ojos DESMESURADAMENTE ABIERTOS</i> ,	88
9	La joven, con los <i>ojos desmesuradamente ABIERTOS</i> ,	88
10	Una noche quedó de repente con los <i>ojos FIJOS</i> .	88
13	Una noche quedó de repente con los <i>ojos FIJOS</i> .	88
10	—¡Jordán! ¡Jordán! —clamó, <i>RÍGIDA de espanto</i> ,	89
13	—¡Jordán! ¡Jordán! —clamó, <i>RÍGIDA de espanto</i> ,	89
11	Jordán corrió al dormitorio, y al verlo aparecer Alicia lanzó un <i>alarido de HORROR</i> .	89
8	Jordán corrió al dormitorio, y al verlo aparecer Alicia lanzó un <i>alarido de HORROR</i> .	89
13	Jordán corrió al dormitorio, y al verlo aparecer Alicia lanzó un <i>alarido de HORROR</i> .	89
7	Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de <i>LARGO rato de ESTUPEFACTA confrontación</i> , volvió en sí.	89
4	Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de <i>LARGO rato de ESTUPEFACTA confrontación</i> , volvió en sí.	89
10	Entre sus alucinaciones más porfiadas, hubo un <i>antropoide APOYADO</i> en la alfombra sobre los dedos,	90
13	Entre sus alucinaciones más porfiadas, hubo un <i>antropoide APOYADO</i> en la alfombra sobre los dedos,	90
10	que tenía <i>FIJOS</i> en ella los <i>ojos</i> .	90

6	pasándose de uno a otro la <i>muñeca INERTE</i> .	90
13	pasándose de uno a otro la <i>muñeca INERTE</i> .	90
7	La observaron <i>LARGO rato</i> en silencio,	91
10	—Pst... —se encogió de hombros <i>DESALENTADO el médico de cabecera—</i> .	91
13	—Pst... —se encogió de hombros <i>DESALENTADO el médico de cabecera—</i> .	91
7	Es un <i>caso INEXPLICABLE... Poco hay que hacer...</i>	91
13	Es un <i>caso INEXPLICABLE... Poco hay que hacer...</i>	91
9	Alicia fue extinguiéndose en <i>subdelirio de anemia, AGRAVADO de tarde,</i>	92
7	Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en <i>NUEVAS oleadas de sangre.</i>	92
5.6	Sus <i>terrores CREPUSCULARES</i> avanzaban ahora en forma de monstruos	92
8	Sus <i>terrores CREPUSCULARES</i> avanzaban ahora en forma de monstruos	92
13	Sus <i>terrores CREPUSCULARES</i> avanzaban ahora en forma de monstruos	92
9	Las <i>luces</i> continuaban <i>fúnebremente ENCENDIDAS</i> en el dormitorio y la sala.	93
13	Las <i>luces</i> continuaban <i>FÚNEBREMENTE encendidas</i> en el dormitorio y la sala.	93
5.3	En el <i>silencio AGÓNICO de la casa,</i>	93
13	En el <i>silencio AGÓNICO de la casa,</i>	93
5.3	no se oía más que el <i>delirio MONÓTONO</i> que salía de la cama y el <i>sordo retumbo de los eternos pasos de Jordán.</i>	93
5.5	no se oía más que el <i>delirio monótono</i> que salía de la cama y el <i>SORDO retumbo de los eternos pasos de Jordán.</i>	93
5.3	no se oía más que el <i>delirio monótono</i> que salía de la cama y el <i>sordo retumbo de los ETERNOS pasos de Jordán.</i>	93
10	miró un rato [la sirvienta] <i>EXTRAÑADA</i> el almohadón.	94
12	—¡Señor! —llamó a Jordán en <i>VOZ BAJA—</i> .	94
2.4	se veían <i>manchitas OSCURAS.</i>	94

13	se veían <i>manchitas OSCURAS</i> .	94
10	después de un rato de <i>INMÓVIL observación</i> .	94
12	—¿Qué hay? —murmuró con la <i>VOZ RONCA</i> .	95
7	la sirvienta dio un grito de horror con toda la <i>boca ABIERTA</i> ,	95
13	la sirvienta dio un grito de horror con toda la <i>boca ABIERTA</i> ,	95
9	llevándose las <i>manos CRISPADAS</i> a los bandós.	95
13	llevándose las <i>manos CRISPADAS</i> a los bandós.	95
4	entre las plumas, moviendo lentamente las <i>patas VELLUDAS</i> ,	96
13	entre las plumas, moviendo lentamente las <i>patas VELLUDAS</i> ,	96
11	había un <i>animal MONSTRUOSO</i> ,	96
13	había un <i>animal MONSTRUOSO</i> ,	96
5.3	una <i>bola viviente y VISCOSA</i> .	96
11	una <i>bola VIVIENTE y VISCOSA</i> .	96
2.2	Estos parásitos de las aves, [...] llegan a adquirir en ciertas condiciones <i>proporciones ENORMES</i> .	96
13	Estos parásitos de las aves, [...] llegan a adquirir en ciertas condiciones <i>proporciones ENORMES</i> .	97
13	La <i>sangre HUMANA</i> parece serles particularmente favorable,	97
7	La <i>sangre HUMANA</i> parece serles particularmente favorable,	97
11	La <i>sangre HUMANA</i> parece serles particularmente favorable,	97

El hombre muerto

10	El <i>hombre MUERTO</i>	98
13	El <i>hombre MUERTO</i>	98
1.2	abundaban las chircas y <i>malvas SILVESTRES</i> ,	98
7	abundaban las chircas y <i>malvas SILVESTRES</i> ,	98
2.4	abundaban las chircas y <i>malvas SILVESTRES</i> ,	98
12	echó en consecuencia <i>una mirada SATISFECHA</i> a los <i>arbustos rozados</i> , y cruzó el alambrado para tenderse en la gramilla.	98

7	echó en consecuencia <i>una mirada satisfecha</i> a los <i>arbustos ROZADOS</i> , y cruzó el alambrado para tenderse en la gramilla.	98
5.3	tuvo la <i>impresión sumamente LEJANA</i> de no ver el machete de plano en el suelo.	99
6	Ya estaba tendido en la gramilla, acostado sobre el <i>lado DERECHO</i> , tal como él quería.	99
12	Estaba como hubiera deseado estar, <i>las rodillas DOBLADAS</i> y la <i>mano izquierda</i> , sobre el pecho.	99
12	Estaba como hubiera deseado estar, <i>las rodillas DOBLADAS</i> y la <i>mano IZQUIERDA</i> , sobre el pecho.	99
7	Eché una <i>MIRADA DE REOJO</i> a la <i>empuñadura del machete, húmeda</i> aún del sudor de su mano.	100
4	Eché una <i>mirada de reojo</i> a la <i>empuñadura del machete, HÚMEDA</i> aún del sudor de su mano.	100
7	y adquirió, <i>FRÍA, MATEMÁTICA E INEXORABLE</i> , la <i>seguridad</i>	100
13	y adquirió, <i>FRÍA, MATEMÁTICA E INEXORABLE</i> , la <i>seguridad</i>	100
10	la seguridad de que acababa de llegar al <i>TÉRMINO DE SU EXISTENCIA</i> .	101
13	la seguridad de que acababa de llegar al <i>TÉRMINO DE SU EXISTENCIA</i> .	101
6	llegaremos a nuestro turno al <i>UMBRAL</i> de la muerte.	101
13	llegaremos a nuestro turno al <i>umbral</i> de la <i>MUERTE</i> .	101
5.3	Es la <i>ley FATAL, ACEPTADA Y PREVISTA</i> ;	101
13	Es la <i>ley FATAL, ACEPTADA Y PREVISTA</i> ;	101
7	solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese <i>momento, SUPREMO</i> entre todos, en que lanzamos el <i>último suspiro</i> .	101
13	solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese <i>momento, supremo</i> entre todos, en que lanzamos el <i>ÚLTIMO suspiro</i> .	102
7	solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese <i>momento, SUPREMO</i> entre todos, en que lanzamos	

	el <i>ÚLTIMO suspiro</i> .	102
5.3	Pero entre el <i>instante ACTUAL</i> y esa <i>postrera espiración</i> ,	102
8	Pero entre el <i>instante actual</i> y esa <i>POSTRERA espiración</i> ,	102
10	Pero entre el <i>instante actual</i> y esa <i>POSTRERA espiración</i> ,	102
13	Pero entre el <i>instante actual</i> y esa <i>POSTRERA espiración</i> ,	102
6	antes de su eliminación del <i>escenario HUMANO!</i>	103
13	el placer y la razón de nuestras <i>divagaciones MORTUORIAS:</i>	103
11	el placer y la razón de nuestras <i>divagaciones MORTUORIAS:</i>	103
10	Bruscamente, acaban de resolverse para el <i>hombre TENDIDO</i> las <i>divagaciones a largo plazo: Se está muriendo.</i>	104
13	Bruscamente, acaban de resolverse para el <i>hombre TENDIDO</i> las <i>divagaciones a largo plazo: Se está muriendo.</i>	104
7	Bruscamente, acaban de resolverse para el <i>hombre tendido</i> las <i>divagaciones a LARGO plazo: Se está muriendo.</i>	104
6	Puede considerarse muerto en su <i>CÓMODA postura</i> .	104
7	¿Qué trastorno de la naturaleza trasuda el <i>HORRIBLE acontecimiento?</i>	104
13	¿Qué trastorno de la naturaleza trasuda el <i>HORRIBLE acontecimiento?</i>	104
8	¿Qué trastorno de la naturaleza trasuda el <i>HORRIBLE acontecimiento?</i>	104
5.3	¿Qué trastorno de la naturaleza trasuda el <i>HORRIBLE acontecimiento?</i>	104
4	y las <i>ANCHAS hojas DESNUDAS</i> al sol.	106
4	Allí están, muy cerca, <i>DESHILACHADAS</i> por el viento.	106
9	Allí están, muy cerca, <i>DESHILACHADAS</i> por el viento.	106
1.3	Es la <i>CALMA DE MEDIODÍA:</i> pronto deben ser las doce.	106
6	Es la <i>CALMA DE MEDIODÍA:</i> pronto deben ser las doce.	106
6	el hombre ve desde el <i>DURO suelo</i> el <i>techo rojo de su casa</i>	107
4	el hombre ve desde el <i>DURO suelo</i> el <i>techo rojo de su casa</i>	107
4	el hombre ve desde el <i>duro suelo</i> el <i>techo ROJO de su casa.</i>	107
2.4	el hombre ve desde el <i>duro suelo</i> el <i>techo ROJO de su casa.</i>	107
6	a sus espaldas está el camino al <i>puerto NUEVO;</i>	107
13	allá abajo, yace en el fondo del valle el <i>Paraná DORMIDO</i> como un lago.	108

6	allá abajo, yace en el fondo del valle el <i>Paraná DORMIDO</i> como un lago.	108
10	allá abajo, yace en el fondo del valle el <i>Paraná DORMIDO</i> como un lago.	108
1.4	<i>Todo, todo exactamente como siempre; el SOL DE FUEGO, el aire vibrante y solitario, los bananos inmóviles,</i>	108
9	<i>Todo, todo exactamente como siempre; el sol de fuego, el aire VIBRANTE y solitario, los bananos inmóviles,</i>	108
10	<i>Todo, todo exactamente como siempre; el sol de fuego, el aire vibrante y SOLITARIO, los bananos inmóviles,</i>	108
10	<i>Todo, todo exactamente como siempre; el sol de fuego, el aire vibrante y solitario, los bananos INMÓVILES,</i>	108
4	¿No está allí mismo, a cuatro metros de él, su caballo, su <i>MALACARA,</i>	109
4	Desde el <i>poste DESCASCARADO</i> , que toca casi con las botas,	109
9	Desde el <i>poste DESCASCARADO</i> , que toca casi con las botas,	109
7	hasta el <i>cerco VIVO de monte</i> que separa el bananal del camino, hay <i>quince metros largos.</i>	109
9	hasta el <i>cerco VIVO de monte</i> que separa el bananal del camino, hay <i>quince metros largos.</i>	109
5.6	hasta el <i>cerco VIVO de monte</i> que separa el bananal del camino, hay <i>quince metros largos.</i>	109
7	hasta el <i>cerco vivo de monte</i> que separa el bananal del camino, hay <i>quince metros LARGOS.</i>	110
4	hasta el <i>cerco vivo de monte</i> que separa el bananal del camino, hay <i>QUINCE metros largos.</i>	110
1.3	¿Es ése o no un <i>NATURAL mediodía</i> de los tantos en Misiones, en su monte, en su potrero, en su <i>bananal ralo?</i>	111
5.6	¿Es ése o no un <i>NATURAL mediodía</i> de los tantos en Misiones, en su monte, en su potrero, en su <i>bananal ralo?</i>	111
4	¿Es ése o no un <i>natural mediodía</i> de los tantos en Misiones, en su monte, en su potrero, en su <i>bananal RALO?</i>	111
4	¡Sin duda! <i>Gramilla CORTA, conos de hormigas, silencio,</i>	

	<i>sol a plomo ...</i>	112
5.3	¡Sin duda! <i>Gramilla corta, CONOS de hormigas, silencio,</i> <i>sol a plomo ...</i>	112
7	Desde hace dos minutos su persona, su <i>personalidad VIVIENTE,</i>	112
7	ni con el bananal, obra de sus <i>SOLAS manos.</i>	112
8	ni con el bananal, obra de sus <i>SOLAS manos.</i>	112
2.1	Ha sido arrancado bruscamente, naturalmente, por <i>obra de una cáscara LUSTROSA</i>	113
6	tendido en la gramilla sobre el <i>costado DERECHO,</i>	113
6	El mango de su machete [...] estaba perfectamente oprimido entre su <i>mano IZQUIERDA</i> y el alambre de púa.	113
13	El mango de su machete [...] estaba perfectamente oprimido entre su <i>mano IZQUIERDA</i> y el alambre de púa.	113
4	él sabe muy bien cómo se maneja un <i>machete de MONTE.</i>	114
4	¡Y ése es su bananal; y ése es su <i>malacara, RESOPLANDO cauteloso</i>	114
12	¡Y ése es su bananal; y ése es su <i>malacara, resoplando CAUTELOSO</i>	114
9	¡Y ése es su bananal; y ése es su <i>malacara, RESOPLANDO cauteloso</i>	114
7	y ve los <i>hilos OSCUROS</i> de sudor que arrancan de la cruz y del anca.	114
13	y ve los <i>hilos OSCUROS</i> de sudor que arrancan de la cruz y del anca.	114
4	desde el <i>chalet de techo ROJO,</i> se desprenderán hacia el bananal su mujer y sus dos hijos,	115
2.4	desde el <i>chalet de techo ROJO,</i> se desprenderán hacia el bananal su mujer y sus dos hijos,	115
7	Oye siempre, antes que las demás, la voz de su <i>chico MENOR</i>	115
8	Oye siempre, antes que las demás, la voz de su <i>chico MENOR</i>	115
8	¡Pero es uno de los tantos <i>días, TRIVIAL</i> como todos;	115
7	¡Pero es uno de los tantos <i>días, trivial</i> como todos; claro está! <i>Luz EXCESIVA, sombras amarillentas, calor silencioso de horno</i> sobre la carne,	115
5.3	¡Pero es uno de los tantos <i>días, trivial</i> como todos; claro está!	

	<i>Luz excesiva, sombras AMARILLENTAS, calor silencioso de horno sobre la carne,</i>	116
5.3	¡Pero es uno de los tantos <i>días, trivial como todos</i> ; claro está! <i>Luz excesiva, sombras amarillentas, calor SILENCIOSO de horno sobre la carne,</i>	116
12	<i>calor silencioso de horno sobre la carne, que hace sudar al malacara INMÓVIL ante el bananal prohibido.</i>	116
6	<i>calor silencioso de horno sobre la carne, que hace sudar al malacara inmóvil ante el bananal PROHIBIDO.</i>	116
7	Volvía entonces, muy fatigado también, con su machete pendiente de la <i>mano IZQUIERDA, a lentos pasos.</i>	116
7	Volvía entonces, muy fatigado también, con su machete pendiente de la <i>mano izquierda, a LENTOS pasos.</i>	116
5.6	y ver desde el <i>TAJAMAR</i> por él construido, el <i>trivial paisaje</i> de siempre:	117
8	y ver desde el <i>tajamar</i> por él construido, el <i>TRIVIAL paisaje</i> de siempre:	117
4	el <i>pedregullo VOLCÁNICO</i> con <i>gramas rígidas</i> ; el <i>bananal y su arena roja</i> ; el <i>alambrado empequeñecido</i> en la pendiente,	117
3.2	el <i>pedregullo volcánico</i> con <i>gramas RÍGIDAS</i> ; el <i>bananal y su arena roja</i> ; el <i>alambrado empequeñecido</i> en la pendiente,	117
2.4	el <i>pedregullo volcánico</i> con <i>gramas rígidas</i> ; el <i>bananal y su arena ROJA</i> ; el <i>alambrado empequeñecido</i> en la pendiente,	117
10	el <i>pedregullo volcánico</i> con <i>gramas rígidas</i> ; el <i>bananal y su arena roja</i> ; el <i>alambrado EMPEQUEÑECIDO</i> en la pendiente,	117
7	Y más lejos aún ver el potrero, <i>obra SOLA de sus manos.</i>	117
8	Y más lejos aún ver el potrero, <i>obra SOLA de sus manos.</i>	118
4	Y al pie de un <i>poste DESCASCARADO,</i>	119
6	echado sobre el <i>costado DERECHO</i> y las <i>piernas recogidas,</i>	119
12	echado sobre el <i>costado derecho</i> y las <i>piernas RECOGIDAS,</i>	119
4	exactamente como todos los días, puede verse a él mismo, como un <i>PEQUEÑO bulto asoleado</i> sobre la gramilla,	120

10	exactamente como todos los días, puede verse a él mismo, como un <i>pequeño bulto ASOLEADO</i> sobre la gramilla,	120
5.3	Pero el <i>caballo RAYADO de sudor, e inmóvil de cautela</i>	121
10	Pero el <i>caballo rayado de sudor, e INMÓVIL de cautela</i>	121
7	—vuelve un <i>LARGO, LARGO</i> rato las <i>orejas inmóviles</i> al bulto:	122
12	—vuelve un <i>largo, largo</i> rato las <i>orejas INMÓVILES</i> al bulto:	122
10	—vuelve un <i>largo, largo</i> rato las <i>orejas INMÓVILES</i> al bulto:	122
12	y <i>TRANQUILIZADO</i> al fin, se decide a pasar entre el poste y el <i>hombre tendido</i> , —que ya ha descansado.	122
10	y <i>TRANQUILIZADO</i> al fin, se decide a pasar entre el poste y el <i>hombre tendido</i> , —que ya ha descansado.	122
6	y <i>TRANQUILIZADO</i> al fin, se decide a pasar entre el poste y el <i>hombre TENDIDO</i> , —que ya ha descansado.	122
13	y <i>TRANQUILIZADO</i> al fin, se decide a pasar entre el poste y el <i>hombre TENDIDO</i> , —que ya ha descansado.	122

El hijo

7	Es un <i>PODEROSO día de verano en Misiones</i> ,	123
7	La <i>naturaleza, plenamente ABIERTA</i> , se siente satisfecha de sí.	123
9	La <i>naturaleza, plenamente ABIERTA</i> , se siente satisfecha de sí.	123
8	La <i>naturaleza, PLENAMENTE abierta</i> , se siente satisfecha de sí.	123
5.3	Como el sol, el calor y la <i>CALMA AMBIENTE</i> ,	123
4	a juzgar por la <i>pureza de sus ojos AZULES, FRESCOS</i> aún <i>de sorpresa INFANTIL</i> .	124
2.4	a juzgar por la <i>pureza de sus ojos AZULES, frescos</i> aún <i>de sorpresa infantil</i> .	124
12	a juzgar por la <i>pureza de sus ojos azules, frescos</i> aún <i>de sorpresa INFANTIL</i> .	124
2.4	Ha cruzado la <i>picada ROJA</i>	125

8	el padre esboza una sonrisa al <i>recuerdo de la pasión CINEGÉTICA de las dos criaturas.</i>	125
6	la gran escopeta Saint-Etienne, calibre 16, cuádruple cierre y <i>pólvora BLANCA.</i>	126
13	la gran escopeta Saint-Etienne, calibre 16, cuádruple cierre y <i>pólvora BLANCA.</i>	126
7	la inmensidad de ciertos peligros y de la escasez de sus <i>PROPIAS fuerzas.</i>	126
7	si desde pequeño se acostumbra a no contar sino con sus <i>PROPIAS fuerzas.</i>	126
12	ha debido resistir no sólo a su corazón, sino a sus <i>tormentos MORALES:</i>	127
12	Ha visto, concretados en <i>DOLOROSÍSIMA ilusión,</i>	127
13	Ha visto, concretados en <i>DOLOROSÍSIMA ilusión,</i>	127
7	La imagen de su <i>PROPIO hijo</i> no ha escapado a este tormento.	127
8	<i>HORRIBLES cosas...</i>	127
11	<i>HORRIBLES cosas...</i>	127
13	<i>HORRIBLES cosas...</i>	127
1.4	Pero hoy, con el <i>ARDIENTE</i> y <i>vital día de verano,</i>	128
3.1	Pero hoy, con el <i>ardiente</i> y <i>VITAL día de verano,</i>	128
8	Sin prestar más atención al <i>NIMIO acontecimiento,</i>	128
10	Adonde quiera que se mire —piedras, tierra, árboles—, el <i>aire, ENRARECIDO como en un horno,</i>	129
5.5	Un <i>PROFUNDO zumbido</i> que llena el ser entero e impregna el ámbito hasta donde la vista alcanza,	129
4	concentra a esa hora toda la <i>vida TROPICAL.</i>	129
4	—el padre de <i>sienes PLATEADAS</i> y la criatura de trece años—,	129
2.4	—el padre de <i>sienes PLATEADAS</i> y la criatura de trece años—,	129
7	Bruscamente, la <i>luz MERIDIANA</i> , el <i>zumbido TROPICAL</i> y el <i>CORAZÓN DEL PADRE</i> se detienen	130
13	<i>BRUSCAMENTE</i> , la <i>luz meridiana</i> , el <i>zumbido tropical</i> y	

	el <i>corazón del padre</i> se detienen	130
6	No ha oído rodar el pedregullo bajo un <i>paso CONOCIDO</i> .	131
10	¡Oh! No son suficientes un <i>carácter TEMPLADO</i> y una <i>ciega confianza</i>	131
6	¡Oh! No son suficientes un <i>carácter templado</i> y una <i>CIEGA confianza</i>	131
6	para ahuyentar el <i>espectro de la fatalidad</i> que un <i>padre de vista ENFERMA</i> ve alzarse desde la <i>línea del monte</i> .	131
6	para ahuyentar el <i>ESPECTRO DE LA FATALIDAD</i> que un <i>padre de vista enferma</i> ve alzarse desde la <i>línea del monte</i> .	132
5.2	para ahuyentar el <i>espectro de la fatalidad</i> que un <i>padre de vista enferma</i> ve alzarse desde la <i>LÍNEA DEL MONTE</i> .	132
5.7	para ahuyentar el <i>espectro de la fatalidad</i> que un <i>padre de vista enferma</i> ve alzarse desde la <i>LÍNEA DEL MONTE</i> .	132
8	Distracción, olvido, demora fortuita: ninguno de estos <i>NIMIOS motivos</i>	132
13	Sólo la <i>realidad FRÍA, TERRIBLE Y CONSUMADA</i> :	133
2.4	Nadie ni nada ha respondido. Por las <i>picadas ROJAS de sol</i> ,	133
2.3	Ahora, en cada <i>rincón SOMBRÍO de bosque</i> ve <i>centellos de alambre</i> ;	134
5.1	Ahora, en cada <i>rincón sombrío de bosque</i> ve <i>CENTELLOS DE ALAMBRE</i> ;	134
12	Las fuerzas que permiten entregar un <i>POBRE padre ALUCINADO</i> a la más atroz pesadilla tienen también un límite.	134
12	para apresurar el paso con los <i>ojos HÚMEDOS</i> .	134
7	—Chiquito... —murmura el hombre. Y, <i>EXHAUSTO</i> , se deja caer sentado en la <i>arena albeante</i> ,	134
8	—Chiquito... —murmura el hombre. Y, <i>EXHAUSTO</i> , se deja caer sentado en la <i>arena albeante</i> ,	135
6	—Chiquito... —murmura el hombre. Y, <i>exhausto</i> , se deja caer sentado en la <i>arena ALBEANTE</i> ,	135
8	—Chiquito... —murmura el hombre. Y, <i>exhausto</i> , se deja caer sentado en la <i>arena ALBEANTE</i> ,	135

12	— <i>POBRE</i> papá...	135
7	Después de un <i>LARGO silencio</i> :	135
8	<i>NIMIO detalle</i> , después de todo.	136
1.4	Bajo el <i>cielo</i> y el <i>aire CANDENTES</i> ,	136
6	Bajo el <i>cielo</i> y el <i>aire CANDENTES</i> ,	136
8	Bajo el <i>cielo</i> y el <i>aire CANDENTES</i> ,	136
12	el hombre vuelve a casa con su hijo, sobre cuyos hombros, casi del alto de los suyos, lleva pasado su <i>FELIZ brazo de padre</i> .	137
6	Sonríe de <i>ALUCINADA felicidad</i> ... Pues ese padre va solo.	137
12	Sonríe de <i>ALUCINADA felicidad</i> ... Pues ese padre va solo.	137
13	Sonríe de <i>ALUCINADA felicidad</i> ... Pues ese padre va solo.	137

APÉNDICE II

Forma exterior	Muestreo de <i>epítetos</i>	Núm. de página en el Análisis de cuatro cuentos de HQ.
<i>A la deriva</i>		
4.2.9.1	El hombre echó una <i>VELOZ ojeada</i> a su pie,	55
4.2.13	El hombre echó una <i>VELOZ ojeada</i> a su pie,	55
4.2.5	donde <i>dos GOTITAS DE SANGRE</i> engrosaban <i>difícultosamente</i> ,	55
4.2.7.1	donde <i>dos gotitas de sangre</i> engrosaban <i>DIFICULTOSAMENTE</i> ,	55
4.2.13	donde <i>dos gotitas de sangre</i> engrosaban <i>DIFICULTOSAMENTE</i> ,	55
4.2.9	Un <i>dolor AGUDO</i> nacía de los dos <i>puntitos violeta</i> ,	56
4.2.3.1	Un <i>dolor agudo</i> nacía de los dos <i>puntitos VIOLETA</i> ,	56
4.2.5.1.1	con <i>SENSACIÓN DE TIRANTE ABULTAMIENTO</i> ,	56
4.2.9.1	con <i>sensación de TIRANTE abultamiento</i> ,	57
4.2.10	con <i>sensación de TIRANTE abultamiento</i> ,	57
4.2.9.1	el hombre sintió dos o tres <i>FULGURANTES puntadas</i> que como relámpagos	57
4.2.5.1.2	una <i>METÁLICA SEQUEDAD DE GARGANTA</i> , seguida de <i>sed quemante</i> ,	58
4.2.5.3	una <i>METÁLICA sequedad</i> de garganta, seguida de <i>sed quemante</i> ,	58
4.2.9	una <i>metálica sequedad</i> de garganta, seguida de <i>sed QUEMANTE</i> ,	58
4.2.9.1	una <i>METÁLICA sequedad</i> de garganta, seguida de <i>sed quemante</i> ,	58
4.2.9.1	una <i>metálica sequedad de garganta</i> , seguida de <i>sed quemante</i> ; le arrancó un <i>NUEVO juramento</i> .	58
4.2.3.1	Los dos <i>puntitos VIOLETAS</i> desaparecían ahora en la <i>monstruosa hinchazón del pie entero</i> .	59
4.2.5.1.3	Los dos <i>puntitos violetas</i> desaparecían ahora en <i>LA MONSTRUOSA HINCHAZÓN DEL PIE ENTERO</i> .	59

4.2.6	Los dos <i>puntitos violetas</i> desaparecían ahora en LA <i>MONSTRUOSA HINCHAZÓN DEL PIE ENTERO</i> .	59
4.2.9	Los dos <i>puntitos violetas</i> desaparecían ahora en la <i>monstruosa hinchazón del pie ENTERO</i> .	59
4.2.9.1	Los dos <i>puntitos violetas</i> desaparecían ahora en la <i>MONSTRUOSA hinchazón del pie entero</i> .	59
4.2.9	y la voz se quebró en un <i>ronco arrastre de garganta RESECA</i> .	60
4.2.5.1.3	y la voz se quebró en un <i>RONCO ARRASTRE DE GARGANTA RESECA</i> .	60
4.2.6	y la voz se quebró en un <i>RONCO ARRASTRE DE GARGANTA RESECA</i> .	60
4.2.9.1	y la voz se quebró en un <i>RONCO arrastre de garganta reseca</i> .	60
4.2.9	—protestó la <i>mujer ESPANTADA</i> .	60
4.2.5.4	La mujer corrió otra vez, volviendo con la <i>DAMAJUANA</i> .	61
4.2.13	—Bueno; esto se pone <i>FEO</i> ... —murmuró entonces, mirando su <i>pie lívido</i>	61
4.2.9	—Bueno; esto se pone <i>feo</i> ... —murmuró entonces, mirando su <i>pie LÍVIDO</i>	61
4.2.9	mirando su <i>pie lívido</i> y ya con <i>lustre GANGRENOSO</i> .	61
4.2.9.1	Sobre la <i>HONDA ligadura</i> del pañuelo, la carne desbordaba	62
4.2.9.1	la carne desbordaba como una <i>MONSTRUOSA morcilla</i> .	62
4.2.5.2	la carne desbordaba como una <i>MONSTRUOSA MORCILLA</i> .	62
4.2.5.5	la carne desbordaba como una <i>MONSTRUOSA MORCILLA</i> .	62
4.2.9	Los <i>dolores FULGURANTES</i> se sucedían	62
4.2.5.1.2	La <i>ATROZ SEQUEDAD DE GARGANTA</i>	63
4.2.9.1	La <i>ATROZ sequedad de garganta</i>	63
4.2.11	La <i>ATROZ sequedad de garganta</i>	63
4.2.9.1	Cuando pretendió incorporarse, un <i>FULMINANTE vómito</i> lo mantuvo medio minuto con la <i>frente apoyada</i>	63
4.2.5	con la <i>frente apoyada</i> en la <i>RUEDA DE PALO</i> .	63
4.2.9	con la <i>frente APOYADA</i> en la <i>rueda de palo</i> .	63
4.2.3.1	El hombre, con <i>SOMBRÍA energía</i> , pudo efectivamente llegar	

	hasta el medio del río;	64
4.2.9.1	El hombre, con <i>SOMBRÍA energía</i> , pudo efectivamente llegar hasta el medio del río;	64
4.2.9	pero allí sus <i>manos DORMIDAS</i> dejaron caer la pala	64
4.2.3.1	y tras un <i>nuevo vómito —DE SANGRE esta vez—</i> ,	64
4.2.5.1.2	y tras un <i>NUEVO VÓMITO —DE SANGRE esta vez—</i> ,	64
4.2.9.1	y tras un <i>NUEVO vómito —de sangre esta vez—</i> ,	64
4.2.9	La <i>pierna ENTERA</i> , hasta medio muslo, era ya un <i>bloque deforme y durísimo</i> que reventaba la ropa.	65
4.2.1	La <i>pierna entera</i> , hasta medio muslo, era ya un <i>bloque DEFORME y DURÍSIMO</i> que reventaba la ropa.	65
4.2.9	La <i>pierna entera</i> , hasta medio muslo, era ya un <i>bloque DEFORME y DURÍSIMO</i> que reventaba la ropa.	65
4.2.11	La <i>pierna entera</i> , hasta medio muslo, era ya un <i>bloque deforme y DURÍSIMO</i> que reventaba la ropa.	65
4.2.12	La <i>pierna entera</i> , hasta medio muslo, era ya un <i>bloque DEFORME y DURÍSIMO</i> que reventaba la ropa.	65
4.2.1	el <i>bajo vientre</i> desbordó hinchado, con <i>grandes manchas LÍVIDAS y terriblemente DOLOROSO</i> .	65
4.2.2	el <i>bajo vientre</i> desbordó hinchado, con <i>GRANDES manchas LÍVIDAS y terriblemente doloroso</i> .	65
4.2.9.1	el <i>BAJO vientre</i> desbordó hinchado, con <i>grandes manchas lívidas y terriblemente doloroso</i> .	65
4.2.7.1	el <i>bajo vientre</i> desbordó hinchado, con <i>grandes manchas lívidas y terriblemente DOLOROSO</i> .	66
4.2.13	el <i>bajo vientre</i> desbordó hinchado, con <i>grandes manchas lívidas y TERRIBLEMENTE doloroso</i> .	66
4.2.9	La corriente del río se precipitaba ahora hacia la <i>costa BRASILEÑA</i> ,	66
4.2.9	Se arrastró por la picada en <i>cuesta ARRIBA</i> ,	66
4.2.13	Se arrastró por la picada en <i>cuesta ARRIBA</i> ,	66

4.2.3.1	pero a los veinte metros, [el hombre], <i>EXHAUSTO</i> , quedó tendido de pecho.	67
4.2.7.1	pero a los veinte metros, [el hombre], <i>EXHAUSTO</i> , quedó tendido de pecho.	67
4.2.13	pero a los veinte metros, [el hombre], <i>EXHAUSTO</i> , quedó tendido de pecho.	67
4.2.9	pero a los veinte metros, [el hombre], <i>EXHAUSTO</i> , quedó tendido de pecho.	67
4.2.5	En el <i>SILENCIO de la selva</i> no se oyó un solo rumor.	67
4.2.3.1	El Paraná corre allí en el fondo de una <i>inmensa hoya</i> , cuyas <i>paredes</i> , <i>ALTAS de cien metros</i> ,	68
4.2.9	El Paraná corre allí en el fondo de una <i>inmensa hoya</i> , cuyas <i>paredes</i> , <i>ALTAS de cien metros</i> ,	68
4.2.5.1.1	El Paraná corre allí en el <i>FONDO DE UNA INMENSA HOYA</i> , cuyas <i>paredes</i> , <i>altas de cien metros</i> ,	68
4.2.5.1.5	El Paraná corre allí en el fondo de una <i>inmensa hoya</i> , cuyas <i>PAREDES</i> , <i>ALTAS DE CIEN METROS</i> ,	68
4.2.9.1	El Paraná corre allí en el fondo de una <i>INMENSA hoya</i> , cuyas <i>paredes</i> , <i>altas de cien metros</i> ,	68
4.2.11	El Paraná corre allí en el fondo de una <i>INMENSA hoya</i> , cuyas <i>paredes</i> , <i>altas de cien metros</i> ,	68
4.2.7.1	cuyas <i>paredes</i> , <i>altas de cien metros</i> , encajonan <i>FÚNEBREMENTE</i> el río.	68
4.2.13	cuyas <i>paredes</i> , <i>altas de cien metros</i> , encajonan <i>FÚNEBREMENTE</i> el río.	68
4.2.3	Desde las <i>orillas bordeadas de negros bloques de basalto</i> asciende el <i>bosque</i> , <i>NEGRO</i> también.	69
4.2.4	Desde las <i>orillas bordeadas de NEGROS bloques de basalto</i> asciende el <i>bosque</i> , <i>NEGRO</i> también.	69
4.2.5.1.13	Desde las <i>ORILLAS BORDEADAS DE NEGROS BLOQUES DE BASALTO</i>	

	asciende el <i>bosque, negro</i> también.	69
4.2.9	Desde las <i>orillas BORDEADAS de negros bloques de basalto</i> asciende el <i>bosque, negro</i> también.	69
4.2.9	Desde las <i>orillas bordeadas de negros bloques de basalto</i> asciende el <i>bosque, NEGRO</i> también.	69
4.2.9.1	Desde las <i>orillas bordeadas de NEGROS bloques de basalto</i> asciende el <i>bosque, negro</i> también.	69
4.2.2	Adelante, a los costados, detrás, siempre la <i>ETERNA muralla LÚGUBRE,</i>	69
4.2.9.1	Adelante, a los costados, detrás, siempre la <i>ETERNA muralla lúgubre,</i>	69
4.2.9	Adelante, a los costados, detrás, siempre la <i>eterna muralla LÚGUBRE,</i>	69
4.2.11	Adelante, a los costados, detrás, siempre la <i>ETERNA muralla lúgubre,</i>	69
4.2.5.1.3	en cuyo fondo el <i>río arremolinado</i> se precipita en <i>INCESANTES BORBOLLONES DE AGUA FANGOSA.</i>	70
4.2.6	en cuyo fondo el <i>río arremolinado</i> se precipita en <i>INCESANTES BORBOLLONES DE AGUA FANGOSA.</i>	70
4.2.9	en cuyo fondo el <i>río ARREMOLINADO</i> se precipita en <i>incesantes borbollones de agua fangosa.</i>	70
4.2.9	en cuyo fondo el <i>río arremolinado</i> se precipita en <i>incesantes borbollones de agua FANGOSA.</i>	70
4.2.9.1	en cuyo fondo el <i>río arremolinado</i> se precipita en <i>INCESANTES borbollones de agua fangosa.</i>	70
4.2.5	El paisaje es agresivo, y reina en él un <i>SILENCIO DE MUERTE.</i>	70
4.2.1	Al atardecer, sin embargo, su <i>belleza SOMBRÍA Y CALMA</i>	71
4.2.8	Al atardecer, sin embargo, su <i>belleza SOMBRÍA Y CALMA</i>	71
4.2.9	Al atardecer, sin embargo, su <i>belleza SOMBRÍA Y CALMA</i>	71
4.2.9	cobra una <i>majestad ÚNICA.</i>	71

4.2.11	cobra una <i>majestad ÚNICA</i> .	71
4.2.3.1	El sol había caído ya cuando el <i>hombre, SEMITENDIDO</i> en el fondo de la canoa,	72
4.2.9	El sol había caído ya cuando el <i>hombre, SEMITENDIDO</i> en el fondo de la canoa,	72
4.2.9.1	en el fondo de la canoa, tuvo un <i>VIOLENTO escalofrío</i> .	72
4.2.3	la sed disminuía, y su <i>pecho, LIBRE</i> ya, se abría	72
4.2.9	la sed disminuía, y su <i>pecho, LIBRE</i> ya, se abría	72
4.2.9.1	y su pecho, libre ya, se abría en <i>LENTA inspiración</i> .	72
4.2.4	¿Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en <i>pantalla DE ORO, el río se había coloreado también [DE ORO]</i> .	73
4.2.5	¿Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en <i>PANTALLA DE ORO, el río se había coloreado también [de oro]</i> .	73
4.2.7	¿Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en <i>pantalla de oro, el río se había coloreado también [DE ORO]</i> .	73
4.2.7.1	¿Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en <i>PANTALLA DE ORO, el río se había coloreado también [de oro]</i> .	73
4.2.3.2	Desde la <i>costa PARAGUAYA, ya ENTENEBRECIDA</i> ,	74
4.2.7.1	Desde la <i>costa paraguaya, ya ENTENEBRECIDA</i> ,	74
4.2.8	Desde la <i>costa PARAGUAYA, ya ENTENEBRECIDA</i> ,	74
4.2.9	Desde la <i>costa PARAGUAYA, ya ENTENEBRECIDA</i> ,	74
4.2.9	el monte dejaba caer sobre el río su <i>frescura CREPUSCULAR</i> ,	75
4.2.1.3	en <i>PENETRANTES efluvios de azahar y miel SILVESTRE</i> .	75
4.2.5.1.2	en <i>PENETRANTES EFLUVIOS DE AZAHAR Y MIEL SILVESTRE</i> .	75
4.2.9	en <i>penetrantes efluvios de azahar y miel SILVESTRE</i> .	75
4.2.9.1	en <i>PENETRANTES efluvios de azahar y miel silvestre</i> .	75
4.2.5	Allá abajo, sobre el <i>RÍO DE ORO</i> , la canoa derivaba velozmente,	76
4.2.5.4	lo había conocido en <i>Puerto ESPERANZA un viernes santo...</i>	76
4.2.9	lo había conocido en <i>Puerto ESPERANZA un viernes santo...</i>	76
4.2.5.4	lo había conocido en <i>Puerto Esperanza un viernes SANTO...</i>	76

4.2.9	lo había conocido en <i>Puerto Esperanza</i> un <i>viernes SANTO</i> ...	76
-------	--	----

El almohadón de pluma

4.2.5	El almohadón de pluma	77
4.2.5	Su <i>LUNA DE MIEL</i> , fue un <i>largo escalofrío</i> .	77
4.2.9.1	Su <i>luna de miel</i> , fue un <i>LARGO escalofrío</i> .	77
4.2.1.1	<i>RUBIA, ANGELICAL Y TÍMIDA,</i>	78
4.2.8	<i>RUBIA, ANGELICAL Y TÍMIDA,</i>	78
4.2.9	<i>RUBIA, ANGELICAL Y TÍMIDA,</i>	78
4.2.5.1.6	el <i>carácter DURO</i> de su marido	78
4.2.5.2	el <i>carácter DURO</i> de su marido	78
4.2.9	el <i>carácter DURO</i> de su marido	78
4.2.5.1.2	heló sus <i>SOÑADAS niñerías de novia</i> .	78
4.2.9.1	heló sus <i>SOÑADAS niñerías de novia</i> .	78
4.2.9.1	Ella lo quería mucho, sin embargo, aunque a veces con un <i>LIGERO estremecimiento</i>	79
4.2.3.1	echaba una <i>furtiva mirada</i> a la <i>alta estatura de Jordán,</i> <i>MUDO</i> desde hacía una hora.	79
4.2.5.1.3	echaba una <i>furtiva mirada</i> a la <i>ALTA ESTATURA DE JORDÁN,</i> <i>MUDO</i> desde hacía una hora.	79
4.2.6	echaba una <i>furtiva mirada</i> a la <i>ALTA ESTATURA DE JORDÁN,</i> <i>MUDO</i> desde hacía una hora.	79
4.2.9	echaba una <i>furtiva mirada</i> a la <i>alta estatura de Jordán,</i> <i>MUDO</i> desde hacía una hora.	79
4.2.9.1	echaba una <i>FURTIVA mirada</i> a la <i>alta estatura de Jordán,</i> <i>mudo</i> desde hacía una hora.	79
4.2.9.1	echaba una <i>furtiva mirada</i> a la <i>ALTA estatura de Jordán,</i> <i>mudo</i> desde hacía una hora.	79
4.2.5.1.2	Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese	

	<i>RÍGIDO cielo de amor;</i>	79
4.2.9.1	Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese <i>RÍGIDO cielo de amor;</i>	79
4.2.1	Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor; más <i>EXPANSIVA e INCAUTA ternura;</i>	80
4.2.9.1	Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor; más <i>EXPANSIVA e INCAUTA ternura;</i>	80
4.2.12	Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor; más <i>EXPANSIVA e INCAUTA ternura;</i>	80
4.2.9.1	pero el <i>IMPASIBLE semblante</i> de su marido la contenía siempre.	80
4.2.5.3	La <i>BLANCURA del patio silencioso</i>	80
4.2.5.1	La <i>BLANCURA DEL PATIO SILENCIOSO</i>	80
4.2.9	La <i>blancura del patio SILENCIOSO</i>	80
4.2.5.1.3	—producía una <i>OTOÑAL IMPRESIÓN DE PALACIO ENCANTADO.</i>	81
4.2.6	—producía una <i>OTOÑAL IMPRESIÓN DE PALACIO ENCANTADO.</i>	81
4.2.9	—producía una <i>otoñal impresión de palacio ENCANTADO.</i>	81
4.2.9.1	—producía una <i>OTOÑAL impresión de palacio ENCANTADO.</i>	81
4.2.5.1.6	Dentro, el <i>brillo GLACIAL DEL ESTUCO</i> , sin el más <i>leve rasguño</i> en las <i>altas paredes</i> ,	81
4.2.9	Dentro, el <i>brillo GLACIAL del estuco</i> , sin el más <i>leve rasguño</i> en las <i>altas paredes</i> ,	81
4.2.9.1	Dentro, el <i>brillo glacial del estuco</i> , sin el más <i>LEVE rasguño</i> en las <i>altas paredes</i> ,	81
4.2.9.1	Dentro, el <i>brillo GLACIAL del estuco</i> , sin el más <i>leve rasguño</i> en las <i>ALTAS paredes</i> ,	81
4.2.5.1.1	afirmaba aquella <i>sensación de DESAPACIBLE frío.</i>	82
4.2.9.1	afirmaba aquella <i>sensación de DESAPACIBLE frío.</i>	82
4.2.9.1	como si un <i>LARGO abandono</i> hubiera sensibilizado su resonancia.	82
4.2.5.1.2	En ese <i>EXTRAÑO NIDO DE AMOR</i> ,	83

4.2.9.1	En ese <i>EXTRAÑO nido de amor</i> ,	83
4.2.9.1	por echar un velo sobre sus <i>ANTIGUOS sueños</i> ,	83
4.2.9	y aún vivía dormida en la <i>casa HOSTIL</i> sin querer pensar en nada	83
4.2.5.1.2	Tuvo un <i>LIGERO ataque de influenza</i>	84
4.2.9.1	Tuvo un <i>LIGERO ataque de influenza</i>	84
4.2.9.1	De pronto Jordán, con <i>HONDA ternura</i> , le pasó muy lento la mano por la cabeza,	84
4.2.9	Lloró largamente, todo su <i>espanto CALLADO</i> ,	84
4.2.9.1	El médico de Jordán la examinó con <i>SUMA atención</i> ,	85
4.2.11	El médico de Jordán la examinó con <i>SUMA atención</i> ,	85
4.2.1.2	ordenándole <i>calma y descanso ABSOLUTOS</i> .	85
4.2.9	ordenándole <i>calma y descanso ABSOLUTOS</i> .	85
4.2.3	<i>anemia de marcha agudísima, COMPLETAMENTE INEXPLICABLE</i> .	85
4.2.3.2	<i>anemia de marcha AGUDÍSIMA, COMPLETAMENTE INEXPLICABLE</i> .	85
4.2.5.1	<i>ANEMIA DE MARCHA AGUDÍSIMA, COMPLETAMENTE INEXPLICABLE</i> .	85
4.2.9	<i>anemia de marcha AGUDÍSIMA, COMPLETAMENTE INEXPLICABLE</i> .	85
4.2.11	<i>anemia de marcha AGUDÍSIMA, completamente inexplicable</i> .	85
4.2.13	<i>anemia de marcha agudísima, COMPLETAMENTE inexplicable</i> .	85
4.2.1.3	con las <i>lucos PRENDIDAS</i> y en <i>PLENO silencio</i> .	86
4.2.6.1	con las <i>LUCES PRENDIDAS Y EN PLENO SILENCIO</i> .	86
4.2.9	con las <i>lucos PRENDIDAS</i> y en <i>pleno silencio</i> .	86
4.2.9.1	con las <i>lucos PRENDIDAS</i> y en <i>pleno silencio</i> .	86
4.2.11	con las <i>lucos prendidas</i> y en <i>PLENO silencio</i> .	86
4.2.9.1	Pasábanse horas sin que se oyera el <i>MENOR ruido</i> .	86
4.2.11	Pasábanse horas sin que se oyera el <i>MENOR ruido</i> .	86
4.2.9	también con toda la <i>LUZ ENCENDIDA</i> .	87
4.2.5.2	Paseábase sin cesar de un extremo a otro, con <i>INCANSABLE obstinación</i> .	87
4.2.9.1	Paseábase sin cesar de un extremo a otro, con <i>INCANSABLE obstinación</i> .	87

4.2.5.2	A ratos entraba en el dormitorio y proseguía su <i>MUDO vaivén</i> a lo largo de la cama,	87
4.2.9.1	A ratos entraba en el dormitorio y proseguía su <i>MUDO vaivén</i> a lo largo de la cama,	87
4.2.1	Alicia comenzó a tener <i>alucinaciones, CONFUSAS Y FLOTANTES</i> al principio,	88
4.2.3.1	Alicia comenzó a tener <i>alucinaciones, CONFUSAS Y FLOTANTES</i> al principio,	88
4.2.9	Alicia comenzó a tener <i>alucinaciones, CONFUSAS Y FLOTANTES</i> al principio,	88
4.2.7.1	La joven, con los <i>ojos desmesuradamente ABIERTOS</i> ,	88
4.2.9	La joven, con los <i>ojos DESMESURADAMENTE ABIERTOS</i> ,	88
4.2.11	La joven, con los <i>ojos DESMESURADAMENTE ABIERTOS</i> ,	88
4.2.13	La joven, con los <i>ojos DESMESURADAMENTE abiertos</i> ,	88
4.2.9	Una noche quedó de repente con los <i>ojos FIJOS</i> .	88
4.2.5	—¡Jordán! ¡Jordán! —clamó, <i>RÍGIDA de espanto</i> ,	89
4.2.5	Jordán corrió al dormitorio, y al verlo aparecer Alicia lanzó un <i>alarido de HORROR</i> .	89
4.2.5.1.7	Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de <i>LARGO RATO DE ESTUPEFACTA CONFRONTACIÓN</i> , volvió en sí.	89
4.2.6.2	Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de <i>LARGO RATO DE ESTUPEFACTA CONFRONTACIÓN</i> , volvió en sí.	89
4.2.9.1	Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de <i>LARGO rato de estupefacta confrontación</i> , volvió en sí.	89
4.2.9.1	Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de <i>largo rato de ESTUPEFACTA confrontación</i> , volvió en sí.	90

4.2.9	Entre sus alucinaciones más porfiadas, hubo un <i>antropoide APOYADO</i> en la alfombra sobre los dedos,	90
4.2.7	que tenía <i>FIJOS</i> en ella los <i>ojos</i> .	90
4.2.13	que tenía <i>FIJOS</i> en ella los <i>ojos</i> .	90
4.2.5.4	pasándose de uno a otro la <i>MUÑECA INERTE</i> .	91
4.2.9	pasándose de uno a otro la <i>muñeca INERTE</i> .	91
4.2.9.1	La observaron <i>LARGO rato</i> en silencio,	91
4.2.5.1.2	—Pst... —se encogió de hombros <i>DESALENTADO EL MÉDICO DE CABECERA</i> —.	91
4.2.9.1	—Pst... —se encogió de hombros <i>DESALENTADO el médico</i> de cabecera—.	91
4.2.9	Es un <i>caso INEXPLICABLE</i> ... Poco hay que hacer...	91
4.2.3.1	Alicia fue extinguiéndose en <i>subdelirio de anemia, AGRAVADO de tarde</i> ,	92
4.2.5.1.8	Alicia fue extinguiéndose en <i>SUBDELIRIO DE ANEMIA, AGRAVADO DE TARDE</i> ,	92
4.2.7.1	Alicia fue extinguiéndose en <i>subdelirio de anemia, AGRAVADO de tarde</i> ,	92
4.2.5.1.2	Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en <i>NUEVAS OLEADAS DE SANGRE</i> .	92
4.2.9.1	Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en <i>NUEVAS oleadas de sangre</i> .	92
4.2.9	Sus <i>terrores CREPUSCULARES</i> avanzaban ahora en forma de monstruos	92
4.2.7.1	Las <i>luces</i> continuaban <i>fúnebremente ENCENDIDAS</i> en el dormitorio y la sala.	93
4.2.13	Las <i>luces</i> continuaban <i>FÚNEBREMENTE encendidas</i> en el dormitorio y la sala.	93
4.2.5.1.6	En el <i>silencio AGÓNICO de la casa</i> ,	93
4.2.9	En el <i>silencio AGÓNICO de la casa</i> ,	93

4.2.1.3	no se oía más que el <i>delirio MONÓTONO</i> que salía de la cama y el <i>SORDO retumbo de los eternos pasos de Jordán</i> .	93
4.2.5.1.4	no se oía más que el <i>delirio monótono</i> que salía de la cama y el <i>SORDO RETUMBO DE LOS ETERNOS PASOS DE JORDÁN</i> .	93
4.2.9	no se oía más que el <i>delirio MONÓTONO</i> que salía de la cama y el <i>sordo retumbo de los eternos pasos de Jordán</i> .	93
4.2.9.1	no se oía más que el <i>delirio monótono</i> que salía de la cama y el <i>SORDO retumbo de los eternos pasos de Jordán</i> .	93
4.2.9.1	no se oía más que el <i>delirio monótono</i> que salía de la cama y el <i>sordo retumbo de los ETERNOS pasos de Jordán</i> .	93
4.2.11	no se oía más que el <i>delirio monótono</i> que salía de la cama y el <i>sordo retumbo de los ETERNOS pasos de Jordán</i> .	94
4.2.7.1	miró un rato [la sirvienta] <i>EXTRAÑADA</i> el almohadón.	94
4.2.9	—¡Señor! —llamó a Jordán en <i>VOZ BAJA</i> —.	94
4.2.9	se veían <i>manchitas OSCURAS</i> .	94
4.2.9.1	después de un rato de <i>INMÓVIL observación</i> .	94
4.2.9	—¿Qué hay? —murmuró con la <i>VOZ RONCA</i> .	95
4.2.9	la sirvienta dio un grito de horror con toda la <i>boca ABIERTA</i> ,	95
4.2.9	llevándose las <i>manos CRISPADAS</i> a los bandós.	95
4.2.9	entre las plumas, moviendo lentamente las <i>patas VELLUDAS</i> ,	96
4.2.9	había un <i>animal MONSTRUOSO</i> ,	96
4.2.1	una <i>bola VIVIENTE</i> y <i>VISCOSA</i> .	96
4.2.8	una <i>bola VIVIENTE</i> y <i>VISCOSA</i> .	96
4.2.9	una <i>bola VIVIENTE</i> y <i>VISCOSA</i> .	96
4.2.9	Estos parásitos de las aves, [...] llegan a adquirir en ciertas condiciones <i>proporciones ENORMES</i> .	97
4.2.11	Estos parásitos de las aves, [...] llegan a adquirir en ciertas condiciones <i>proporciones ENORMES</i> .	97
4.2.9	La <i>sangre HUMANA</i> parece serles particularmente favorable,	97

El hombre muerto

4.2.9	El <i>hombre MUERTO</i>	98
4.2.1.2	abundaban las <i>chircas y malvas SILVESTRES</i> ,	98
4.2.9	abundaban las <i>chircas y malvas SILVESTRES</i> ,	98
4.2.9	echó en consecuencia <i>una mirada SATISFECHA</i> a los <i>arbustos rozados</i> , y cruzó el alambrado para tenderse en la gramilla.	99
4.2.9	echó en consecuencia <i>una mirada satisfecha</i> a los <i>arbustos ROZADOS</i> , y cruzó el alambrado para tenderse en la gramilla.	99
4.2.7.1	tuvo la <i>impresión sumamente LEJANA</i> de no ver el machete de plano en el suelo.	99
4.2.13	tuvo la <i>impresión sumamente LEJANA</i> de no ver el machete de plano en el suelo.	99
4.2.9	Ya estaba tendido en la gramilla, acostado sobre el <i>lado DERECHO</i> , tal como él quería.	99
4.2.1.3	Estaba como hubiera deseado estar, <i>las rodillas DOBLADAS</i> y la <i>mano IZQUIERDA</i> , sobre el pecho.	99
4.2.6.3	Estaba como hubiera deseado estar, <i>LAS RODILLAS DOBLADAS Y LA MANO IZQUIERDA</i> , sobre el pecho.	99
4.2.9	Estaba como hubiera deseado estar, <i>las rodillas DOBLADAS</i> y la <i>mano izquierda</i> , sobre el pecho.	100
4.2.9	Estaba como hubiera deseado estar, <i>las rodillas dobladas</i> y la <i>mano IZQUIERDA</i> , sobre el pecho.	100
4.2.5	Echó una <i>MIRADA DE REOJO</i> a la <i>empuñadura del machete</i> , <i>húmeda</i> aún del sudor de su mano.	100
4.2.3.1	Echó una <i>mirada de reojo</i> a la <i>empuñadura del machete</i> , <i>HÚMEDA</i> aún del sudor de su mano.	100
4.2.5.1.9	Echó una <i>mirada de reojo</i> a la <i>EMPUÑADURA DEL MACHETE</i> ,	

	<i>HÚMEDA AÚN DEL SUDOR DE SU MANO.</i>	100
4.2.7.1	Echó una <i>mirada de reojo</i> a la <i>empuñadura del machete</i> , <i>HÚMEDA</i> aún del sudor de su mano.	100
4.2.9	Echó una <i>mirada de reojo</i> a la <i>empuñadura del machete</i> , <i>HÚMEDA</i> aún del sudor de su mano.	100
4.2.1.1	y adquirió, <i>FRÍA, MATEMÁTICA E INEXORABLE</i> , la <i>seguridad</i>	100
4.2.3.1	y adquirió, <i>FRÍA, MATEMÁTICA E INEXORABLE</i> , la <i>seguridad</i>	101
4.2.12	y adquirió, <i>FRÍA, MATEMÁTICA E INEXORABLE</i> , la <i>seguridad</i>	101
4.2.9.1	y adquirió, <i>FRÍA, MATEMÁTICA E INEXORABLE</i> , la <i>seguridad</i>	101
4.2.5	la seguridad de que acababa de llegar al <i>TÉRMINO DE SU EXISTENCIA.</i>	101
4.2.5	llegaremos a nuestro turno al <i>UMBRAL DE LA MUERTE.</i>	101
4.2.1.1	Es la <i>ley FATAL, ACEPTADA Y PREVISTA;</i>	101
4.2.12	Es la <i>ley FATAL, ACEPTADA Y PREVISTA;</i>	101
4.2.9	Es la <i>ley FATAL, ACEPTADA Y PREVISTA;</i>	101
4.2.3.1	solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese <i>momento</i> , <i>SUPREMO</i> entre todos, en que lanzamos el <i>último suspiro.</i>	102
4.2.11	solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese <i>momento</i> , <i>SUPREMO</i> entre todos, en que lanzamos el <i>último suspiro.</i>	102
4.2.9	solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese <i>momento</i> , <i>SUPREMO</i> entre todos, en que lanzamos el <i>último suspiro.</i>	102
4.2.9.1	solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese <i>momento</i> , <i>supremo</i> entre todos, en que lanzamos el <i>ÚLTIMO suspiro.</i>	102
4.2.11	solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese <i>momento</i> , <i>supremo</i> entre todos, en que lanzamos el <i>ÚLTIMO suspiro.</i>	102

4.2.1.3	Pero entre el <i>instante ACTUAL</i> y esa <i>POSTRERA</i> espiración,	102
4.2.6.1	Pero entre el <i>INSTANTE ACTUAL</i> Y <i>ESA POSTRERA</i> <i>ESPIRACIÓN</i> ,	102
4.2.9	Pero entre el <i>instante ACTUAL</i> y esa <i>postrera</i> espiración,	102
4.2.9.1	Pero entre el <i>instante actual</i> y esa <i>POSTRERA</i> espiración,	102
4.2.11	Pero entre el <i>instante actual</i> y esa <i>POSTRERA</i> espiración,	102
4.2.5.1	antes de su <i>ELIMINACIÓN DEL ESCENARIO HUMANO!</i>	103
4.2.9	antes de su eliminación del <i>escenario HUMANO!</i>	103
4.2.9	el placer y la razón de nuestras <i>divagaciones MORTUORIAS:</i>	103
4.2.9	Bruscamente, acaban de resolverse para el <i>hombre TENDIDO</i> las <i>divagaciones a largo plazo: Se está muriendo.</i>	104
4.2.9.1	Bruscamente, acaban de resolverse para el <i>hombre tendido</i> las <i>divagaciones a LARGO plazo: Se está muriendo-</i>	104
4.2.9.1	Puede considerarse muerto en su <i>CÓMODA postura.</i>	104
4.2.9.1	¿Qué trastorno de la naturaleza trasuda el <i>HORRIBLE acontecimiento?</i>	104
4.2.11	¿Qué trastorno de la naturaleza trasuda el <i>HORRIBLE acontecimiento?</i>	105
4.2.2	y las <i>ANCHAS hojas DESNUDAS</i> al sol.	106
4.2.9.1	y las <i>ANCHAS hojas desnudas</i> al sol.	106
4.2.9	y las <i>anchas hojas DESNUDAS</i> al sol.	106
4.2.7.1	Allí están, muy cerca, <i>DESHILACHADAS</i> por el viento.	106
4.2.5.3	Es la <i>CALMA DE MEDIODÍA:</i> pronto deben ser las doce.	106
4.2.9.1	el hombre ve desde el <i>DURO suelo</i> el <i>techo rojo de su casa.</i>	107
4.2.10	el hombre ve desde el <i>DURO suelo</i> el <i>techo rojo de su casa.</i>	107
4.2.5.1.6	el hombre ve desde el <i>duro suelo</i> el <i>TECHO ROJO DE SU CASA.</i>	107
4.2.9	el hombre ve desde el <i>duro suelo</i> el <i>techo ROJO de su casa.</i>	107
4.2.5.4	a sus espaldas está el camino al <i>puerto NUEVO;</i>	107
4.2.9	a sus espaldas está el camino al <i>puerto NUEVO;</i>	107
4.2.9	allá abajo, yace en el fondo del valle el <i>Paraná DORMIDO</i> como un lago.	108

4.2.5.5	allá abajo, yace en el fondo del valle el <i>Paraná DORMIDO</i> <i>COMO UN LAGO.</i>	108
4.2.1	<i>Todo, todo exactamente como siempre; el sol de fuego,</i> <i>el aire VIBRANTE y SOLITARIO, los bananos inmóviles,</i>	108
4.2.3.3	<i>Todo, todo exactamente como siempre; el SOL DE FUEGO,</i> <i>el aire VIBRANTE y SOLITARIO, los bananos INMÓVILES,</i>	108
4.2.5	<i>Todo, todo exactamente como siempre; el SOL DE FUEGO,</i> <i>el aire vibrante y solitario, los bananos inmóviles,</i>	108
4.2.8	<i>Todo, todo exactamente como siempre; el sol de fuego,</i> <i>el aire VIBRANTE y SOLITARIO, los bananos inmóviles,</i>	108
4.2.9	<i>Todo, todo exactamente como siempre; el sol de fuego,</i> <i>el aire VIBRANTE y SOLITARIO, los bananos inmóviles,</i>	108
4.2.9	<i>Todo, todo exactamente como siempre; el sol de fuego,</i> <i>el aire vibrante y solitario, los bananos INMÓVILES,</i>	109
4.2.3.1	¿No está allí mismo, a cuatro metros de él, su <i>caballo,</i> su <i>MALACARA,</i>	109
4.2.9	Desde el <i>poste DESCASCARADO,</i> que toca casi con las botas,	109
4.2.5.1.6	hasta el <i>CERCO VIVO DE MONTE</i> que separa el bananal del camino, <i>hay quince metros largos.</i>	110
4.2.9	hasta el <i>cerco vivo de monte</i> que separa el bananal del camino, <i>hay quince metros largos.</i>	110
4.2.2	hasta el <i>cerco vivo de monte</i> que separa el bananal del camino, <i>hay QUINCE metros LARGOS.</i>	110
4.2.9.1	hasta el <i>cerco vivo de monte</i> que separa el bananal del camino, <i>hay QUINCE metros largos.</i>	110
4.2.9	hasta el <i>cerco vivo de monte</i> que separa el bananal del camino, <i>hay quince metros LARGOS.</i>	110
4.2.5.1.2	¿Es ése o no un <i>NATURAL MEDIODÍA DE LOS TANTOS EN MISIONES,</i> en su monte, en su potrero, en su <i>bananal ralo?</i>	111
4.2.9.1	¿Es ése o no un <i>NATURAL mediodía</i> de los tantos en Misiones,	

	en su monte, en su potrero, en su <i>bananal ralo?</i>	111
4.2.9	¿Es ése o no un <i>natural mediodía</i> de los tantos en Misiones, en su monte, en su potrero, en su <i>bananal RALO?</i>	111
4.2.3.3	¡Sin duda! <i>Gramilla CORTA, CONOS de hormigas, silencio, sol a plomo ...</i>	112
4.2.5.2	¡Sin duda! <i>Gramilla corta, CONOS de hormigas, silencio, sol a plomo ...</i>	112
4.2.9	¡Sin duda! <i>Gramilla CORTA, conos de hormigas, silencio, sol a plomo ...</i>	112
4.2.3.1	Desde hace dos minutos su persona, su <i>personalidad VIVIENTE,</i>	112
4.2.9	Desde hace dos minutos su persona, su <i>personalidad VIVIENTE,</i>	112
4.2.5.1.1	ni con el bananal, <i>OBRA DE SUS SOLAS MANOS.</i>	112
4.2.11	ni con el bananal, obra de sus <i>SOLAS manos.</i>	112
4.2.9.1	ni con el bananal, obra de sus <i>SOLAS manos.</i>	112
4.2.5.1	Ha sido arrancado bruscamente, naturalmente, por <i>OBRA DE UNA CÁSCARA LUSTROSA</i>	113
4.2.9	Ha sido arrancado bruscamente, naturalmente, por <i>obra de una cáscara LUSTROSA</i>	113
4.2.9	tendido en la gramilla sobre el <i>costado DERECHO,</i>	113
4.2.9	El mango de su machete [...] estaba perfectamente oprimido entre su <i>mano IZQUIERDA</i> y el alambre de púa.	113
4.2.5	él sabe muy bien cómo se maneja un <i>machete de MONTE.</i>	114
4.2.3.1	¡Y ése es su bananal; y ése es su <i>malacara, RESOPLANDO CAUTELOSO</i>	114
4.2.9	¡Y ése es su bananal; y ése es su <i>malacara, RESOPLANDO CAUTELOSO</i>	114
4.2.5.1.6	y ve los <i>HILOS OSCUROS DE SUDOR</i> que arrancan de la cruz y del anca.	114
4.2.9	y ve los <i>hilos OSCUROS</i> de sudor que arrancan de la cruz y del anca.	114

- 4.2.5.1 desde el *CHALET DE TECHO ROJO*, se desprenderán
hacia el bananal su mujer y sus dos hijos, 115
- 4.2.9 desde el *chalet de techo ROJO*, se desprenderán
hacia el bananal su mujer y sus dos hijos, 115
- 4.2.9 Oye siempre, antes que las demás, la voz de su *chico MENOR* 115
- 4.2.11 Oye siempre, antes que las demás, la voz de su *chico MENOR* 115
- 4.2.3.1 ¡Pero es uno de los tantos *días*, *TRIVIAL* como todos; 115
- 4.2.9 ¡Pero es uno de los tantos *días*, *TRIVIAL* como todos; 115
- 4.2.3.3 ¡Pero es uno de los tantos *días*, *trivial* como *todos*; claro está!
Luz EXCESIVA, *sombras AMARILLENTAS*, *calor SILENCIOSO DE HORNO*
sobre la carne, 116
- 4.2.5.1.6 ¡Pero es uno de los tantos *días*, *trivial* como *todos*; claro está!
Luz excesiva, *sombras amarillentas*, *CALOR SILENCIOSO DE HORNO*
sobre la carne, 116
- 4.2.9 ¡Pero es uno de los tantos *días*, *trivial* como *todos*; claro está!
Luz EXCESIVA, *sombras AMARILLENTAS*, *calor SILENCIOSO DE HORNO*
sobre la carne, 116
- 4.2.9 *calor silencioso de horno* sobre la carne, que hace sudar
al *malacara INMÓVIL* ante el *bananal prohibido*. 116
- 4.2.9 *calor silencioso de horno* sobre la carne, que hace sudar
al *malacara inmóvil* ante el *bananal PROHIBIDO*. 116
- 4.2.9 Volvía entonces, muy fatigado también, con su machete
pendiente de la *mano IZQUIERDA*, a *lentos pasos*. 116
- 4.2.9.1 Volvía entonces, muy fatigado también, con su machete
pendiente de la *mano izquierda*, a *LENTOS pasos*. 116
- 4.2.9.1 y ver desde el *tajamar* por él construido,
el *TRIVIAL paisaje* de siempre: 117
- 4.2.3.3 el *pedregullo VOLCÁNICO* con *gramas rígidas*; el *bananal*
y su *arena roja*; el *alambrado empequeñecido* en la pendiente, 117
- 4.2.9 el *pedregullo VOLCÁNICO* con *gramas rígidas*; el *bananal*

	<i>y su arena roja; el alambrado empequeñecido en la pendiente,</i>	117
4.2.9	<i>el pedregullo volcánico con gramas RÍGIDAS; el bananal</i>	
	<i>y su arena roja; el alambrado empequeñecido en la pendiente,</i>	117
4.2.9	<i>el pedregullo volcánico con gramas rígidass; el bananal</i>	
	<i>y su arena ROJA; el alambrado empequeñecido en la pendiente,</i>	117
4.2.9	<i>el pedregullo volcánico con gramas rígidass; el bananal</i>	
	<i>y su arena roja; el alambrado EMPEQUEÑECIDO en la pendiente,</i>	117
4.2.10	<i>el pedregullo volcánico con gramas RÍGIDAS; el bananal</i>	
	<i>y su arena roja; el alambrado empequeñecido en la pendiente,</i>	117
4.2.3.3	<i>Y más lejos aún ver el potrero, obra SOLA de sus manos.</i>	118
4.2.5.1.6	<i>Y más lejos aún ver el potrero, obra SOLA de sus manos.</i>	118
4.2.9	<i>Y más lejos aún ver el potrero, obra SOLA de sus manos.</i>	118
4.2.11	<i>Y más lejos aún ver el potrero, obra SOLA de sus manos.</i>	118
4.2.9	<i>Y al pie de un poste DESCASCARADO,</i>	119
4.2.1.3	<i>echado sobre el costado DERECHO y las piernas RECOGIDAS,</i>	119
4.2.9	<i>echado sobre el costado DERECHO y las piernas recogidas,</i>	119
4.2.9	<i>echado sobre el costado derecho y las piernas RECOGIDAS,</i>	119
4.2.2	<i>exactamente como todos los días, puede verse a él mismo,</i>	
	<i>como un PEQUEÑO bulto ASOLEADO sobre la gramilla,</i>	120
4.2.5.5	<i>exactamente como todos los días, puede verse a él mismo,</i>	
	<i>como un PEQUEÑO bulto ASOLEADO sobre la gramilla,</i>	120
4.2.9	<i>exactamente como todos los días, puede verse a él mismo,</i>	
	<i>como un pequeño bulto ASOLEADO sobre la gramilla,</i>	120
4.2.9.1	<i>exactamente como todos los días, puede verse a él mismo,</i>	
	<i>como un PEQUEÑO bulto asoleado sobre la gramilla,</i>	120
4.2.1	<i>Pero el caballo RAYADO de sudor, e INMÓVIL de cautela</i>	121
4.2.5.1.10	<i>Pero el CABALLO RAYADO DE SUDOR, e INMÓVIL DE CAUTELA</i>	121
4.2.5.2	<i>Pero el caballo RAYADO de sudor, e inmóvil de cautela</i>	121
4.2.9	<i>Pero el caballo RAYADO de sudor, e INMÓVIL de cautela</i>	121
4.2.3.2	<i>—vuelve un LARGO, LARGO rato las orejas inmóviles al bulto:</i>	122

4.2.4	—vuelve un <i>LARGO, LARGO</i> rato las <i>orejas INMÓVILES</i> al bulto:	122
4.2.9.1	—vuelve un <i>LARGO, LARGO</i> rato las <i>orejas inmóviles</i> al bulto:	122
4.2.9	—vuelve un <i>largo, largo</i> rato las <i>orejas INMÓVILES</i> al bulto:	122
4.2.7.1	y <i>TRANQUILIZADO</i> al fin, se decide a pasar entre el poste y el <i>hombre tendido</i> , —que ya ha descansado.	122
4.2.5.4	y <i>tranquilizado</i> al fin, se decide a pasar entre el poste y el <i>hombre TENDIDO</i> , —que ya ha descansado.	122
4.2.9	y <i>tranquilizado</i> al fin, se decide a pasar entre el poste y el <i>hombre TENDIDO</i> , —que ya ha descansado.	122

El hijo

4.2.5.1.2	Es un <i>PODEROSO DÍA DE VERANO en Misiones</i> ,	123
4.2.9.1	Es un <i>PODEROSO día de verano en Misiones</i> ,	123
4.2.3.1	La <i>naturaleza, plenamente ABIERTA</i> , se siente satisfecha de sí.	123
4.2.13	La <i>naturaleza, PLENAMENTE abierta</i> , se siente satisfecha de sí.	123
4.2.5.3	Como el sol, el calor y la <i>CALMA AMBIENTE</i> ,	123
4.2.3.1	a juzgar por la <i>pureza de sus ojos AZULES, FRESCOS</i> aún <i>de sorpresa infantil</i> .	124
4.2.5.1.11	a juzgar por la <i>PUREZA DE SUS OJOS AZULES, FRESCOS</i> aún <i>DE SORPRESA INFANTIL</i> .	124
4.2.9	a juzgar por la <i>pureza de sus ojos AZULES, FRESCOS</i> aún <i>de sorpresa infantil</i> .	124
4.2.9	a juzgar por la <i>pureza de sus ojos azules, frescos</i> aún <i>de sorpresa INFANTIL</i> .	124
4.2.9	Ha cruzado la <i>picada ROJA</i>	125
4.2.5.1.8	el padre esboza una sonrisa al <i>RECUERDO DE LA PASIÓN CINEGÉTICA DE LAS DOS CRIATURAS</i> .	125
4.2.9	el padre esboza una sonrisa al <i>recuerdo de la pasión CINEGÉTICA de las dos criaturas</i> .	125

4.2.5.4	la gran escopeta Saint-Etienne, calibre 16, cuádruple cierre y <i>pólvora BLANCA</i> .	126
4.2.9	la gran escopeta Saint-Etienne, calibre 16, cuádruple cierre y <i>pólvora BLANCA</i> .	126
4.2.9.1	la inmensidad de ciertos peligros y de la escasez de sus <i>PROPIAS fuerzas</i> .	126
4.2.9.1	si desde pequeño se acostumbra a no contar sino con sus <i>PROPIAS fuerzas</i> .	126
4.2.4	si desde pequeño se acostumbra a no contar sino con sus <i>PROPIAS fuerzas</i> .	126
4.2.9	ha debido resistir no sólo a su corazón, sino a sus <i>tormentos MORALES</i> :	127
4.2.9.1	Ha visto, concretados en <i>DOLOROSÍSIMA ilusión</i> ,	127
4.2.11	Ha visto, concretados en <i>DOLOROSÍSIMA ilusión</i> ,	127
4.2.9.1	La imagen de su <i>PROPIO hijo</i> no ha escapado a este tormento.	127
4.2.10	La imagen de su <i>PROPIO hijo</i> no ha escapado a este tormento.	127
4.2.9.1	<i>HORRIBLES cosas...</i>	127
4.2.11	<i>HORRIBLES cosas...</i>	128
4.2.1	Pero hoy, con el <i>ARDIENTE y VITAL día de verano</i> ,	128
4.2.1.5.12	Pero hoy, con el <i>ARDIENTE y VITAL DÍA DE VERANO</i> ,	128
4.2.9.1	Pero hoy, con el <i>ARDIENTE y VITAL día de verano</i> ,	128
4.2.9.1	Sin prestar más atención al <i>NIMIO acontecimiento</i> ,	128
4.2.3.1	Adonde quiera que se mire —piedras, tierra, árboles—, el <i>aire, ENRARECIDO como en un horno</i> ,	129
4.2.5.5	Adonde quiera que se mire —piedras, tierra, árboles—, el <i>aire, ENRARECIDO COMO EN UN HORNO</i> ,	129
4.2.9	Adonde quiera que se mire —piedras, tierra, árboles—, el <i>aire, ENRARECIDO como en un horno</i> ,	129
4.2.9.1	Un <i>PROFUNDO zumbido</i> que llena el ser entero e impregna el ámbito hasta donde la vista alcanza,	129

4.2.9	concentra a esa hora toda la <i>vida TROPICAL</i> .	129
4.2.9	—el padre de <i>sienes PLATEADAS</i> y la criatura de trece años—,	129
4.2.1.3	<i>Bruscamente</i> , la <i>luz MERIDIANA</i> , el <i>zumbido TROPICAL</i> y el <i>CORAZÓN DEL PADRE</i> se detienen	130
4.2.3.3	<i>Bruscamente</i> , la <i>luz MERIDIANA</i> , el <i>zumbido TROPICAL</i> y el <i>CORAZÓN DEL PADRE</i> se detienen	130
4.2.5	<i>Bruscamente</i> , la <i>luz meridiana</i> , el <i>zumbido tropical</i> y el <i>CORAZÓN DEL PADRE</i> se detienen	130
4.2.9	<i>Bruscamente</i> , la <i>luz MERIDIANA</i> , el <i>zumbido tropical</i> y el <i>corazón del padre</i> se detienen	130
4.2.9	<i>Bruscamente</i> , la <i>luz meridiana</i> , el <i>zumbido TROPICAL</i> y el <i>corazón del padre</i> se detienen	130
4.2.13	<i>BRUSCAMENTE</i> , la <i>luz meridiana</i> , el <i>zumbido tropical</i> y el <i>corazón del padre</i> se detienen	130
4.2.5.4	No ha oído rodar el pedregullo bajo un <i>paso CONOCIDO</i> .	131
4.2.9	No ha oído rodar el pedregullo bajo un <i>paso CONOCIDO</i> .	131
4.2.1.3	¡Oh! No son suficientes un <i>carácter TEMPLADO</i> y una <i>CIEGA confianza</i>	131
4.2.6.1	¡Oh! No son suficientes un <i>carácter TEMPLADO</i> y una <i>CIEGA confianza</i>	131
4.2.9	¡Oh! No son suficientes un <i>carácter TEMPLADO</i> y una <i>ciega confianza</i>	131
4.2.9.1	¡Oh! No son suficientes un <i>carácter templado</i> y una <i>CIEGA confianza</i>	131
4.2.5	para ahuyentar el <i>ESPECTRO DE LA FATALIDAD</i> que un <i>padre de vista enferma</i> ve alzarse desde la línea del monte.	132
4.2.5.1	para ahuyentar el <i>espectro de la fatalidad</i> que un <i>PADRE DE VISTA ENFERMA</i> ve alzarse desde la <i>línea del monte</i> .	132
4.2.9	para ahuyentar el <i>espectro de la fatalidad</i> que un <i>padre de vista ENFERMA</i> ve alzarse desde la línea del monte.	132

4.2.5	para ahuyentar el <i>espectro de la fatalidad</i> que un <i>padre de vista enferma</i> ve alzarse desde la <i>LÍNEA DEL MONTE</i> .	132
4.2.9.1	Distracción, olvido, demora fortuita: ninguno de estos <i>NIMIOS motivos</i>	132
4.2.1.1	Sólo la <i>realidad FRÍA, TERRIBLE Y CONSUMADA</i> :	133
4.2.9	Sólo la <i>realidad FRÍA, TERRIBLE Y CONSUMADA</i> :	133
4.2.12	Sólo la <i>realidad FRÍA, TERRIBLE Y CONSUMADA</i> :	133
4.2.5.1.6	Nadie ni nada ha respondido. Por las <i>PICADAS ROJAS DE SOL</i> ,	133
4.2.9	Nadie ni nada ha respondido. Por las <i>picadas ROJAS de sol</i> ,	133
4.2.5.1.6	Ahora, en cada <i>rincón SOMBRÍO de bosque</i> ve <i>centellos de alambre</i> ;	134
4.2.9	Ahora, en cada <i>rincón SOMBRÍO de bosque</i> ve <i>centellos de alambre</i> ;	134
4.2.5	Ahora, en cada <i>rincón sombrío de bosque</i> ve <i>CENTELLOS DE ALAMBRE</i> ;	134
4.2.2	Las fuerzas que permiten entregar un <i>POBRE padre ALUCINADO</i> a la más atroz pesadilla tienen también un límite.	134
4.2.9	Las fuerzas que permiten entregar un <i>pobre padre ALUCINADO</i> a la más atroz pesadilla tienen también un límite.	134
4.2.9.1	Las fuerzas que permiten entregar un <i>POBRE padre alucinado</i> a la más atroz pesadilla tienen también un límite.	134
4.2.9	para apresurar el paso con los <i>ojos HÚMEDOS</i> .	134
4.2.3.1	—Chiquito... —murmura el hombre. Y, <i>EXHAUSTO</i> , se deja caer sentado en la <i>arena albeante</i> ,	135
4.2.7.1	—Chiquito... —murmura el <i>hombre</i> . Y, <i>EXHAUSTO</i> , se deja caer sentado en la <i>arena albeante</i> ,	135
4.2.9	—Chiquito... —murmura el <i>hombre</i> . Y, <i>exhausto</i> , se deja caer sentado en la <i>arena ALBEANTE</i> ,	135
4.2.9.1	— <i>POBRE papá</i> ...	135
4.2.9.1	Después de un <i>LARGO silencio</i> :	135

4.2.9.1	<i>NIMIO detalle</i> , después de todo.	136
4.2.1.2	Bajo el <i>cielo</i> y el <i>aire CANDENTES</i> ,	136
4.2.9	Bajo el <i>cielo</i> y el <i>aire CANDENTES</i> ,	136
4.2.5.1.2	el hombre vuelve a casa con su hijo, sobre cuyos hombros, casi del alto de los suyos, lleva pasado su <i>FELIZ BRAZO DE PADRE</i> .	136
4.2.9.1	el hombre vuelve a casa con su hijo, sobre cuyos hombros, casi del alto de los suyos, lleva pasado su <i>FELIZ brazo de padre</i> .	137
4.2.5.4	Sonríe de <i>ALUCINADA felicidad...</i> Pues ese padre va solo.	137
4.2.9.1	Sonríe de <i>ALUCINADA felicidad...</i> Pues ese padre va solo.	137

FUENTES DE CONSULTA

1.- BIBLIOGRAFÍA DE HORACIO QUIROGA

QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. Edición crítica. Coords: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, México, Archivos, CNCA, 1993.

_____ “La retórica del cuento”, en *Todos los cuentos*. Edición crítica. Coords: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, México, Archivos, CNCA. 1993.

_____ “Los trucos del perfecto cuentista”, en *Todos los cuentos*. Edición crítica. Coords: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, México, Archivos, CNCA, 1993.

_____ “Decálogo del perfecto cuentista”, en *Todos los cuentos*. Edición crítica. Coords: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, México, Archivos, CNCA, 1993.

_____ “El manual del perfecto cuentista”, en *Todos los cuentos*. Edición crítica. Coords: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, México, Archivos, CNCA, 1993.

_____ “A la deriva”, en *Todos los cuentos*. Edición crítica. Coords: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, México, Archivos, CNCA, 1993.

_____ “El alambre de púa”, en *Todos los cuentos*. Edición crítica. Coords: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, México, Archivos, CNCA, 1993.

_____ “El hombre muerto”, en *Todos los cuentos*. Edición crítica. Coords: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, México, Archivos, CNCA, 1993.

_____ “El hijo”, en *Todos los cuentos*. Edición crítica. Coords: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, México, Archivos, CNCA, 1993.

_____ “Glosario”, en *Todos los cuentos*. Edición crítica. Coords: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, México, Archivos, CNCA, 1993.

_____ “La profesión literaria”, en *Todos los cuentos*. Edición crítica. Coords: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, México, Archivos, CNCA, 1993.

- _____ “Ante el tribunal”, en *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Ed. Fernando Burgos, Madrid, Castalia, 2004.
- _____ “Época modernista”, en *Obras inéditas y desconocidas*, Prol. de Arturo Sergio Visca y notas de Jorge Ruffinelli. Tomo VI Montevideo, Arca, 1968.

2.- BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL EPÍTETO

- ARISTÓTELES. *Arte poética. Arte retórica*. 3ª. Ed. México, Porrúa, 2005.
- BELLO, Andrés. *Gramática de la lengua castellana*. Madrid, EDAF, 1982, Colección EDAF Universitaria.
- BOBES, Carmen. *La metáfora*. Madrid, Gredos, 2004, Biblioteca románica hispánica II. Estudios y ensayos, 435.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1976. Biblioteca románica hispánica. II. Estudios y ensayos, 7.
- BRICEÑO JÁUREGUI, Manuel. *Rubén Darío artífice del epíteto*. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, Institutos humanísticos de investigación, 1972.
- COHEN, Jean. *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Versión española de Soledad García Mouton. Madrid, Gredos, 1982. Biblioteca románica, hispánica. II. Estudios y ensayos, 322.
- _____ *Estructura del lenguaje poético*. Versión española de Martín Blanco Álvarez. Madrid, Gredos, 1970. Biblioteca románica hispánica. II. Estudios y ensayos.
- _____ “Teoría de la figura”, en *Investigaciones retóricas II*. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires, ETC, 1974.
- DAIN, A. y P. Chantraine. *Introducción a la estilística griega*. Trad. Gerardo Ramírez Vidal. México, IIF-UAM, Centro de estudios clásicos, 1995
- GRUPO μ . *Retórica general*. Trad. Juan Victorio. Barcelona, Paidós comunicación, 1987.
- JÁCOME, Gustavo Alfredo. *Estudios estilísticos*. Quito, Editorial Universitaria, 1977.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Versión española de José Pérez Riesco. Vols. I, II y III, Madrid, Gredos, 1990. Biblioteca románica hispánica. III. Manuales, 15.

- LÓPEZ EIRE, Antonio. *Sobre el carácter retórico del lenguaje y de cómo los antiguos griegos lo descubrieron*. México, IIF-UNAM, 2004.
- PAULA POMBAR, Ma. Nieves de. *Contribución al estudio de la aposición en español actual*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1983.
- RAMÍREZ VIDAL, Gerardo. *La retórica de Antifonte*. México, IIF-UNAM, 2000. Bitácora de retórica 10.
- SOBEJANO, Gonzalo. *El epíteto en la lírica española*. Madrid, Gredos, 1970. Biblioteca románica hispánica. II. Estudios y ensayos, 28.

3.- BIBLIOGRAFÍA SOBRE HORACIO QUIROGA

- ALAZRAKI, Jaime. "Relectura de Horacio Quiroga", en *El cuento Hispanoamericano ante la crítica*. Prol. Enrique Pupo-Walker. Madrid, Castalia, 1980.
- BURGOS, Fernando, sel., ed. y est. prel. *Los escritores y la creación Hispanoamérica*. Madrid, Castalia, 2004.
- FLORES, Ángel, comp. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1976.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto y Enrique Pupo-Walker, eds. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Trads. Ana Santonja y Consuelo Triviño. Vol. I y II, Madrid, Gredos, 2006.
- LEAL, Luis. "El criollismo", en *Historia del cuento hispanoamericano*. México, Andrea, 1971.
- MARTÍNEZ MORALES, José Luis. *Horacio Quiroga: Teoría y práctica del cuento*. México, Universidad Veracruzana, 1982.
- MENTON, Seymour. *Caminata por la narrativa latinoamericana*. México, Universidad Veracruzana, FCE, 2002.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El Desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.
- _____ *Genio y figura de Horacio Quiroga*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.

4.- BIBLIOGRAFÍA DEL CUENTO

BAQUERO GOYANES, Mariano. “Qué es el cuento”, en *¿Qué es la novela? ¿Qué es el Cuento?*, 2ª. Ed. La pobla de segur (Lérida), Universidad de Murcia, 1993.

CASTILLO, Abelardo. “Liminar”, en *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*. Edición crítica. Coords: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, México, Archivos, CNCA, 1993.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos, 1977.

MÉLÉTINSKI, E. “El estudio estructural y tipológico del cuento”, en Vladimir Propp. *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos, 1977.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán, 1994.

5.- BIBLIOGRAFÍA DE LA GRAMÁTICA

ALONSO PEDRAZ, Martín. *Gramática del español contemporáneo*. Madrid, Guadarrama, 1968.

ALTIERI FERNÁNDEZ, Nicolina Graciela. “Adnominal”, en *Manual de Morfosintaxis*. Puebla, Benemérita universidad autónoma de Puebla, 2002.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *La flecha en el aire*. Buenos aires, Gure.1972.

BOSQUE, Ignacio. “Sustantivos y adjetivos no personales”, en *Gramática descriptiva de la lengua española*. t. I, Madrid, Ed. RAE/Espasa Calpe, 1999.

_____ “Adverbios temporales, aspectuales y modales en el sintagma adjetival”, en *Gramática descriptiva de la lengua española*. t. I, Madrid, Ed. RAE/Espasa Calpe, 1999.

BOSQUE, Ignacio y Violeta Demonte, Dirs. *Gramática descriptiva de la lengua española*. ts. I, II y III, Madrid, Ed. RAE/Espasa Calpe, 1999.

DEMONTE, VIOLETA. “Clases léxico-sintácticas de adjetivos calificativos: adjetivos de

dimensión, velocidad, ...”, en *Gramática descriptiva de la lengua española*. t. I, Madrid, Ed. RAE/Espasa Calpe, 1999.

_____ “Orden relativo entre las diversas clases de adjetivos calificativos”, (orden entre los calificativos antepuestos, entre los pospuestos, y la posposición de los adjetivos participiales), en *Gramática descriptiva de la lengua española*. t. I, Madrid, Ed. RAE/Espasa Calpe, 1999.

_____ “Tipos de clasificaciones”, en *Gramática descriptiva de la lengua Española*. t. I, Madrid, Ed. RAE/Espasa Calpe, 1999.

FERNÁNDEZ LAGUNILLA, Marina. “Los gerundios predicativos”, en *Gramática descriptiva de la lengua española*. t II, Madrid, Ed. RAE/Espasa Calpe, 1999.

GILI GAYA, Samuel. *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona, Vox, 2002.

GUIRAUD, Pierre. *La gramática*. Buenos Aires, EUDEBA, 1964.

JESPERSEN, Otto. *La filosofía de la gramática*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1975.

LÁZARO MORA, Fernando A. “Varía mínima. Otros sufijos apreciativos”, en *Gramática descriptiva de la lengua española*, t. III, Madrid, Ed. RAE/Espasa Calpe, 1999.

MARTÍNEZ AMADOR, Emilio M. *Mega gramatical y dudas del idioma*. Barcelona, Sopena, 1985.

RAINER, Franz. “Adjetivos deverbales activos puros”, en *Gramática descriptiva de la lengua española*. t. III, Madrid, Ed. RAE/Espasa Calpe, 1999.

_____ “Adjetivos deverbales pasivos participiales”, en *Gramática descriptiva de la lengua española*. t. III, Madrid, Ed. RAE/Espasa Calpe, 1999.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

_____ *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.

ROCA PONS, José. *Introducción a la gramática*. Barcelona, Vergara, 1960.

SÁENZ DEL ÁLAMO, Luis Ángel. “Otras superlativas”, en *Gramática descriptiva de la lengua española*. t. I, Madrid, Ed. RAE/Espasa Calpe, 1999.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Cristina. “La negación en estructuras comparativas”, en *Gramática descriptiva de la lengua española*. t. II, Madrid, Ed. RAE/ Espasa Calpe, 1999.

VALLEJO, Fernando. *LOGOI. Una gramática del lenguaje literario*. México, FCE, 1983, Sección de obras de lengua y estudios literarios.

VARELA, Soledad y Josefa Martín García. "Cualidad" [Clasificación de los prefijos], en *Gramática descriptiva de la lengua española*. t. III, Madrid, Ed. RAE/Espasa Calpe, 1999.

6.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL

BERISTÁIN, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM-FFyL-IIF, 1989.

_____ *Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*. México, UNAM-FFyL-IIF, 1987.

CERVANTES, Miguel de. "Novela del curioso impertinente", en *Don Quijote de la Mancha* t. I, México, Porrúa, 1990, Sepan cuantos... 6.

COSERIU, Eugenio. *Principios de semántica estructural*. 2ª. Ed. V. Española de Marcos Martínez Hernández. Madrid, Gredos, 1991.

En busca del texto, teoría de la recepción literaria. Comp. Dietrich Rall. México, IIS-UNAM, 2001.

FOKKEMA, D.W. y Elrud Ibsch. "El estructuralismo en Francia: crítica, narratología y análisis de textos", en *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1984.

GADAMER, Hans George. *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1989.

GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Madrid, Mestas ediciones, 2000.

MATEOS MUÑOZ, Agustín. *Gramática latina*. México, Esfinge, 1997.

PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI editores, 1998.

RICOUR, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México, Siglo XXI editores, 1995.

SEGRE, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Trad. María Pardo de Santayana. Barcelona, Editorial Crítica, 1985.

ULLMANN, Stephen. *Significado y estilo*. Trad. Juan García Puente, Aguilar, Madrid, 1979

VITAL, Alberto. "Teoría de la recepción", en *Aproximaciones*, edición de Esther Cohen, México, UNAM-IIF, 1995.

WEINBERG, Liliana. *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación*. México, CCYDEL-UNAM, 2004.

7.- DICCIONARIOS

AYUSO DE VICENTE, María Victoria, et al. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Ediciones Akal, 1990.

BERISTÁIN DÍAZ, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª. Ed. México, Porrúa, 2003.

CASARES, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid, Universidad de Navarra-Editorial Iberoamericana, 2006.
Biblioteca Áurea Hispánica, 21.

Diccionario ilustrado. Latín. *Latino-Español. Español-Latino*. Prol. de Don Vicente García de Diego. Barcelona, VOX Larousse Editorial, 2006.

Everest. Diccionario práctico de americanismos. León, España, Editorial Everest, 1996.

El pequeño Larousse ilustrado 2006, Larousse editorial, 2006.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios. Filología y Lingüística*. Madrid, Alianza editorial, 1996.

Larousse. Diccionario esencial de la lengua española. México, Larousse editorial, 1994.

LUNA TRAILL, Elizabeth, Alejandra Vigueras Ávila y Gloria Estela Báez Pinal. *Diccionario básico de lingüística*. México, UNAM-IIF, Centro de lingüística hispánica "Juan M. López Blanch", 2005.

MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y Terminología Literaria*. Barcelona, Ariel, 1986.

SEGURA MUNGUÍA, Santiago. *Diccionario por raíces del latín y de las voces derivadas*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2006. Serie Letras, vol. 40.

8.- HEMEROGRAFÍA

BRAVO, Bartolomé. *Thesaurus hispano – latinus*. (Basado en el resumen del jesuita español Pedro de Salas: *Thesaurus poetarum...*) Barcelona, 1794.
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveObras/> 26/08/2007.

Grandes figuras de la literatura hispanoamericana, Diplomado, módulo I, narradores, “El cuento moderno (Horacio Quiroga, [...])”. México, UNAM-CEPE, 2006.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. *Dos dilucidaciones en torno a Alejo Carpentier*. Casa de las Américas, núm. 87. La Habana, Cuba. Noviembre – diciembre de 1974.