

Gardes de Fernández, Roxana

Claves narrativas de Horacio Quiroga

Conferencia

Pen Club (sede Argentina) – Museo Casa de Ricerdo Rojas, 2007

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Gardes de Fernández, Roxana. “Claves narrativas de Horacio Quiroga” [en línea]. Conferencia dictada en el ciclo del Pen Club (sede Argentina). Museo Casa de Ricardo Rojas, septiembre 2007, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/claves-narrativas-horacio-quiroga.pdf> [Fecha de consulta:]

CLAVES NARRATIVAS DE HORACIO QUIROGA*

Por Roxana Gardes de Fernández
Universidad Católica Argentina

El universo narrativo

Horacio Quiroga es el iniciador de una narrativa de *fascinación de lo real* lograda en la expresión de notas vitales reiteradas.

En efecto, Horacio Quiroga, que a la distancia puede parecer delineado en un perfil nítido, debió conquistar su equilibrio sobre ambivalencias: su nacionalidad entre uruguayo y argentino, su habitat entre ciudadano y selvático, su literatura entre posmodernista, decadentista o realista, sus influencias librescas entre la lección realista de Maupassant y el atractivo de las visiones alucinadas de Edgar Allan Poe.

Su obra, sin embargo, en la articulación de todas las contradicciones, aparece como síntesis compleja y estéticamente acabada que inicia en la literatura una nueva forma narrativa, donde lo onírico y alucinante reemplazan la visión objetiva del realismo/ costumbrismo y los personajes planos por un mundo narrativo denso y personajes en profundidad.

La crítica de la obra de Horacio Quiroga, ha coincidido en señalar aspectos de su biografía como fuente innegable de sus ficciones narrativas. Se insiste en la temprana y reiterada vivencia de la muerte (muerte del padre, del padrastro, del amigo Ferrando, de la joven esposa); se expone insistentemente la experiencia de la selva y su dualidad, como ámbito de vida plena y ámbito de soledad y desgarramiento, se indican sus vivencias en la emoción del amor; y, en fin, se lo distingue en la creación de personajes de ficción como síntesis de "tipos" ubicables en la realidad.

El amor, la muerte, la soledad en la agresión del medio, caracterizan el relato de *Historia de un amor turbio* -1908, *Cuentos de amor de locura y de muerte*-1917, *Cuentos de la selva* -1918, *Anaconda*-1912, *El desierto*-1924, *Los desterrados*-1926, *El más allá*- 1935.

El volumen de 1917 significa el comienzo del narrador original. Quiroga supera la influencia libresca, se instala en la realidad americana y selvática y la transfiere a lenguaje

*Conferencia incluida en el ciclo del PEN CLUB (Sede Argentina) y pronunciada en el Museo Casa de Ricardo Rojas en Septiembre de 2007.

literario.

La presencia del Chaco ("La insolación") primero, y de la selva misionera y sus personajes típicos después, encauzan la creación literaria hacia la auténtica raíz americana y su problemática social.

El extranjero en el destierro, el mensú alienado en la explotación de la yerba y la madera, el ciudadano aventurero, son transferidos al mundo novelesco de Quiroga que anticipa una forma literaria de hiper-realismo social.

El proceso de creación.

Un cuento de Quiroga puede identificarse, en algunos fragmentos, con una realidad que vivió o le fue narrada. Ese correlato entre los hechos y personajes de la ficción con acontecimientos y seres de una experiencia extralibresca, determinó – por una crítica apresurada- el rótulo de realista. Pero esa realidad de que se parte no es el relato. La narrativa instala un mundo de ficción donde todo se construye más allá de los datos externos, con esa suma de elementos fantásticos que permiten estructurar un mundo imaginario organizado, donde cada cosa juega por sí y en el todo.

Quiroga enfoca los hechos y personajes del mundo agreste desde una perspectiva estética particular. Desde ella estructura un esquema de relaciones, una lógica propia. Personajes anónimos, tipificados en la identidad de sus itinerarios vitales, determinados por una geografía peculiar, espacio cerrado e inmodificable.

La configuración del universo narrativo se da por ese traslado a una estructura narrativa con una matriz de relaciones propia.

Hay un esquema de acciones sufridas o padecidas por personajes típicos, representantes en su individualidad de todo un grupo humano. Entonces *hay un esquema de acciones tipificado*: trabajo por la subsistencia, agresión del ambiente natural (víboras, boas, corrección, lluvias torrenciales, inundaciones), enfermedad y muerte, Los rasgos de los personajes se configuran desde esta tensión del límite humano. Solitarios, silenciosos, inermes. Resignados (los nativos) o degradados (los foráneos). Si bien es innegable que la producción imaginaria de Quiroga es, en cierto sentido, el testimonio de una visión y de la experiencia peculiar en una geografía, no es una

representación directa. Es una *pautada* proyección de un plan, sobre la base de un concepto de literatura y de cuento.

En el "Decálogo del perfecto cuentista" Quiroga explicita los principios de su creación: V. "No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas."

VI. "Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: 'Desde el río soplaba un viento frío', no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de las palabras no te preocupes de observar si son consonantes o asonantes."

VII. "No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas adhieras a un **sustantivo** débil. Si hallas *el que es preciso*, él, solo, tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

VIII. "Toma *los personajes de la mano* y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo lo que ellos no pueden o no les importa *ver*. No abuses del *lector*. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta aunque no lo sea.

IX. "No escribas bajo el imperio de la emoción".

X. "No pienses en los amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el *pequeño ambiente de los personajes, de los que pudiste haber sido uno*. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento."

Inicio/final, precisión /coherencia, ambiente

El "Decálogo..." pone en evidencia un plan que, elaborado conscientemente, prevé, todos los pasos de la creación.¹

Desde ese plan se organiza la superestructura del relato en una línea accional de articulación de sucesos, de episodios en una trama aparentemente nítida. Un punto de visión móvil desde fuera rodea la acción, se desplaza y se ubica en el centro del personaje.

En efecto, el narrador, configurado como un personaje, observa desde dentro o desde el ámbito natural.

La narrativa y su esquema organizativo habitual a nivel del lenguaje es una articulación o superestructura en la cual las menciones de agentes, de acciones, de

¹ Consideremos los otros principios del "Decálogo": I. Cree en el maestro Poe, Maupassant: Kipling, Chejov - como en Dios mismo. II Cree que tu arte es una cima inaccesible. No sueñes en dominarla. Cuando puedas hacerlo lo conseguirás, sin saberlo tú mismo. III. Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que cualquier otra cosa el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia. IV. Ten fe ciega, no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas. Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón

estado se conectan por relaciones de causa, tiempo, espacio. En la ficcionalización Quiroga –autor se desplaza a un narrador – en un triángulo *yo-tu* (emisor/receptor)-*él* en el que lo referido es siempre inter-cambiable. *El intercambio pronominal jerarquiza la función apelativa*, en un esquema figural del destinador y del destinatario.

La figuración está en los procesos conectivos, en la disposición de las secuencias, en las descripciones y en la perspectiva peculiar, en el ritmo, en lo no nombrado: los espacios vacíos.

Consideremos "A la deriva" como texto ejemplo:

Lo testimonial (como en los cuentos de *Los desterrados* y *El desierto*) consiste en la expresión de una *perspectiva*, desde la cual hechos y personajes se recortan sobre una lógica peculiar.

La anécdota, sumamente sencilla, se construye sobre un hecho habitual en el Alto Paraná: un hombre es mordido por una víbora y se dirige en canoa por el Paraná hasta Tacurú Pucú para ser asistido. El progresivo envenenamiento lo aletarga en una semi-inconsciencia que precede a la muerte. La canoa queda a la deriva.

La crónica hubiera registrado el hecho en la simplicidad de la anécdota. Quiroga se instala en el centro mismo de su universo ficticio que crea como suma de sus vivencias y tensiones. Los objetos de ese mundo - selva, río- constituyen de alguna manera los soportes de un lugar que, más allá de cualquier lugar, sintetiza la dimensión de absoluto. La naturaleza como la implacable espectadora de la eterna parábola: vida-lucha-muerte. El hombre, simple objeto en ese itinerario.

La anécdota se transfiere desde esta perspectiva. Una enunciación por un emisor que, en visión móvil, cambia sujetos, altera el ritmo de las acciones en contrastes de tiempos verbales.

En efecto, Quiroga *configura un ojo*. Instala en su mismo centro, una especie de cámara filmadora que suma y superpone visiones. Pero ningún enfoque es gratuito. Todo: agresividad, padecimiento, indiferencia se ilumina en función de la tragedia: "El hombre echó una veloz ojeada a su pie, (...)"; "La víbora vio la amenaza y hundió más la cabeza en el centro mismo de su espiral (...) " (P.60) ²

Hay una panorámica, una visión en la visión, un plano en el plano

El ojo acompaña la visión fúnebre del hombre que presiente su muerte: "El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros,

² Las citas corresponden a "A la deriva". En Horacio Quiroga: *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Buenos Aires. Losada.1976. Duodécima edición. Citamos el número de página de esta edición.

encajonan fúnebremente el río" (...); "El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte." (P.62)

El ojo reemplaza esa visión por otras dos. Una visión en la imagen luminosa y brillante, cuando el hombre, alucinado, piensa que está mejor: "¿Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en pantalla de oro, y el río se había coloreado también." El otro reemplazo es por la visión en una panorámica que se distancia para advertir la pequeñez del detalle en la magnificencia del marco natural implacable: "Allí abajo, sobre el río de oro, la canoa derivaba velozmente, girando a ratos sobre sí misma ante el borbollón de un remolino." (Pp.62-63)

Entonces, el proceso de transferencia puede caracterizarse como la ficcionalización de una crónica. En la alternativa de ópticas, en el instalarse dentro del personaje, supera el realismo ingenuo por la inclusión de lo onírico y lo alucinante, supera la vieja técnica del punto de vista objetivo por una *visión en perspectiva de planos*, omnisciencia múltiple que se desplaza "abarcando" una totalidad.

Las fronteras son claves

Intuyo que hay una transferencia clave en Quiroga y es hacia la frontera. Es un movimiento desde un centro a rescatar márgenes que se ensanchan paulatina, tenazmente hasta anular los centros primeros. Por eso la maestría está en lograr tramas articulando sobre los bordes, los espacios vacíos, lo indeterminado.

Su experiencia vital registra estos traslados: Salto/ Córdoba- 1879/ 1891, Salto – 1892, Montevideo/ Salto-1893, Montevideo/París-1900, Montevideo/Salto-1902, Buenos Aires-1903, Chaco- 1904, Buenos Aires –1905, San Ignacio -1908, Buenos Aires/ San Ignacio-1909-1916, Buenos Aires –1916/1922, Brasil/ San Ignacio –1925, Buenos Aires –1926-1931, San Ignacio 1931, Buenos Aires –1936- 1937.

Su mundo es de una visión tortuosa, nunca superficial o acomodaticia. Tal vez el destierro haya sido su situación propia. Destierro como no ubicuidad o imposibilidad de condescender con los esquemas. Intuyo que vio a Misiones o a la selva, como un desafío a sus potenciales de ubicación. Allí vio vida en exuberancia insoportable: "Este es una país endiablidamente montuoso. No hay nada más que monte sin el más elemental claro, monte hasta el Amazonas al norte, ídem hasta la cordillera al Oeste, ídem hasta Corrientes al sur, e ídem hasta el Atlántico al este. Te enumero tan prolijamente esto porque es sorprendente la necesidad que se siente aquí de un pedacito de tierra en que no haya árboles y enredaderas y bejucos y tacuaras, tacuapís,

tacuarembós” dice en carta de fines de 1906 a uno de sus amigos de Salto refiriendo un viaje por Paraguay hasta el norte de Iguazú.³

Frontera y extranjería.

Orienta su mirada a las afueras. Las ciudades son un espacio extraño, factorías, cabezas de Europa. América empieza en las afueras: en la selva, en el monte. Pero también allí hay frontera en el límite humano en ese espacio “endiabladamente montuoso”, en la explosión incontenible de vida de una naturaleza consecuentemente agresiva para la dimensión humana. “A la deriva”, “La insolación”, “El alambre de púa”, “La miel silvestre” exponen experiencias del límite.

Con matices propios: el hombre solo es, desde un punto de vista, el único testigo. El hombre mira el mundo natural, magnífico, incommovible y ese mundo no le devuelve la mirada. Advierte que no puede escapar al pacto implícito de un trazado vital como determinado.

Pero hay otra idea, inquietante, estremecedora. La idea de una naturaleza común a todas las cosas. Es decir una naturaleza superior de la que participan los animales. La idea de una interioridad de los animales, que conduce siempre a un plano trascendente. Los fox-terrier y el cachorro Old de “La insolación”, “Yagua” del cuento homónimo.⁴ En este universo, Iviraromi es un espacio de síntesis en varias dimensiones. Linda con la selva de la naturaleza, isla institucional, campo del accionar de explotadores de la selva y del hombre; linda con el Paraguay, otra isla, aunque “rodeada de tierra”. Frontera, porque es tierra de seres en huida de un crimen, de una patria, de sí mismos. Frontera como escenario de lo excepcional: el peón nativo devorado por el monte, el excéntrico europeo en sobrevividas inciertas: el belga Pablo Vandendorp –motivo de “Van-Houten” “Lo que queda de van Houten: un ojo, una oreja, tres dedos de la mano derecha”; el químico industrial Monsieur Rivet; Else, el médico sueco.

Fronteras sociales.

Sin duda Quiroga, un escritor, un intelectual, profundo analista de la realidad, artesano en huidas de sí, es un desterrado más en Iviraromi. Más comprendido por los peones que por los explotadores de la yerba y de la madera; enfoca el problema social en “Los

³ Texto citado por Emir Rodríguez Monegal en *Genio y figura de HORACIO QUIROGA*. Buenos Aires. EUDEBA. 1967. P.64

⁴ Los cuentos que se mencionan en este párrafo están incluidos en el volumen: *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Opus. cit

precursores –1908 , “Los mensú”- 1914, “Los desterrados”.⁵ En “Los desterrados” se consigna la huelga de los peones, que “esperaban a Boycott, como a un personaje [que debía llegar] de Posadas; y manifestaciones encabezadas por un bolichero a caballo que llevaba la bandera roja”; la incomprensión de los peones analfabetos que se apretaban “alrededor de uno de ellos, para poder leer ‘La Internacional’ que aquél mantenía en alto. Viéronse detenciones sin que la caña fuera su motivo, y hasta se vio la muerte de un sahib” (P. 41)

Más allá de especulaciones ideológicas, Horacio Quiroga examina la situación de Misiones en el hecho concreto de la manipulación del analfabeto y de la explotación del obrero sobre la base de su ignorancia. Los contratos que firman sin leer, la trampa del anticipo, la estafa de *la provista*: el trabajo se pagaba con bonos que los mensú debían cambiar en almacenes de propiedad de los mismos patrones. Los bonos de la paga se cambiaban por las escasas mercaderías existentes y cuyos precios eran equivalentes a todo el ingreso del mensual.

Fronteras psíquicas:

El universo narrativo de Quiroga expone también una escisión interior innegable. Hubo tal vez, una disponibilidad innata hacia esta bi - polaridad; pero lo cierto es que en sus itinerarios de vida y de búsqueda los episodios más valiosos, definitorios de una existencia tuvieron un desenlace imprevisto, un final sólo aceptable en un azaroso existir, como entramado por un demiurgo perverso. Quiroga padeció frustraciones: en la amistad, en amores turbios por sentimientos contrariados, en matrimonios infelices. Estos sucesos de finales abruptos, no esperados se amplifican en las figuraciones del desequilibrio psíquico. En “Los perseguidos” un loco es perseguido por el relator y luego el perseguido es perseguidor del perseguidor. Personajes acorralados en el desdoblamiento como el Rohan de *Historia de un amor turbio*. Rohan es un perseguido por su imaginación, desplazado en su relación amorosa por el fantasma de un “otro” más alucinado que real.

Quiroga intuyó la experiencia del desdoblamiento. Después que se instaló en San Ignacio –1908/1909- dice en carta a Fernández Saldaña que el último año en Buenos

⁵ “Los mensú” en *Cuentos de amor de locura y de muerte*. “Los desterrados”. En el volumen: *Los desterrados*. Buenos Aires. Losada. 1976. Séptima edición. “Tipos”.

Aires (1808) tenía la sensación de que “yo no era yo. Hacía, hablaba, pensaba, pero no era yo”.

Figuró a los fronterizos entre la racionalidad y el delirio, entre frustraciones y obsesiones: en ese “Tender hasta hacerlas sangrar las cuerdas de nuestros corazones” dice en “El espectro”. En este cuento de 1921 figura una visión/desviación de la conciencia. Guillermo Grant se encuentra con su amigo el actor Duncan Wyoming y se enamora de la esposa Enid. Luego Duncan Wyoming enfermo y en el temor de la muerte pide a Enid que confíe en Grant. Enid y Grant se encuentran en el amor. Asisten a la proyección de la película “El Páramo”. De pronto – la pantalla se inunda con una imagen: los ojos del actor Wyoming. Y los ojos de Wyoming se vuelven hacia ellos, los dos espectadores del film. La traición y la culpa o el itinerario de rutina y frustraciones van moldeando la *perspectiva ambivalente*.

Quiroga delinea esa zona de frontera entre una lucidez, que parece plena en un instante, y una obnubilación obstinada que esfuma, distancia lo habitual y nos impide reorganizar el mundo de la vida.

En “El conductor de rápido”⁶ figura magistralmente el desdoblamiento: “ (...) pierdo bruscamente el contralor de mi yo, y desde un rincón de la máquina, transformado en un ser tan pequeño, concentrado de líneas y luciente como un bulón octogonal, me veo a mí mismo maniobrando con angustiosa lentitud (...) esta calma que me exalta! ¡Qué es sino un mísero, diminuto y maniatado ser por los reglamentos y el terror, un maquinista de tren del cual se pretendiera exigir calma al abordar un cierto empalme! (...) La calma soy yo (...) ¡Ser yo!

Maquinista. Echa una ojeada afuera (...) Vuelvo la cabeza adentro (...) El sweater del fogonero: que está inmóvil (...)

La técnica narrativa magistral de Quiroga se expone en la dialéctica de sujetos y cambios de personas en las terminaciones de los tiempos verbales: *Yo/ maquinista*.

Veamos los párrafos:

“Como en una explosión sin ruido, la atmósfera que rodea mi cabeza huye en velocísimas hondas, arrastrando en su succión parte de mi cerebro, - y me veo otra vez sobre el arenero conduciendo mi tren.

Sé que algo he hecho, algo cuyo contacto multiplicado en torno de mí me asedia, y no puedo recordarlos. Poco a poco mi actitud se recoge, mi espalda se enarca, mis uñas se clavan en la palanca... y lanzo un largo, estertoroso maullido!

⁶ Citamos de “El conductor de el rápido”. En *El más allá*. Buenos Aires. Lautaro. 1952

Súbitamente entonces, en un ¡trac! Y un lívido relámpago cuyas conmociones venía sintiendo desde semanas atrás, comprendo que me estoy volviendo loco.

¡Loco! ¡Es preciso sentir el golpe de esta impresión en plena vida, y el clamor de suprema aspiración, mil veces peor que la muerte, para comprender el alarido

totalmente animal con que el cerebro aúlla el escape de sus resortes!

¡Loco! ¡Es preciso sentir el golpe de esta impresión gritado como un gato ¡He maullado!

¡Yo he gritado como un gato!

-- Mi calma amigo (...)

(...) porque usted es un hombre de calma le confiamos el tren ¡Ojo a la trocha 4004,

(...) la trocha

(...) Suelto la mano me veo otra vez oscuro e insignificante conduciendo mi tren .

Las tremendas sacudidas de la locomotora me punzan el cerebro (...)

(...) las palabras del psiquiatra: ‘... las conductas (...) de un maquinista alienado’ (...)

¡Oh! Nada es estar alienado ¡Lo horrible es sentirse incapaz de contener no un tren ,

sino una miserable razón humana que huye con sus válvulas sobrecargadas a todo

vapor. Lo horrible es tener conciencia de que este último kilate de razón se

desvanecerá a su vez, sin que la tremenda responsabilidad que se esfuerza sobre ella

alcance a contenerlo. Pido solo una hora (...) Oh si aún tuviera tiempo de desatar al

fogonero y enterarlo.” (Pp. 53-62)

La trama

En este universo de existencias amenazadas la anécdota propia de todo relato, pierde su carácter de certeza, de tranquilidad. No hay un acomodarse al espacio, sino una ruptura, un quiebre, un extrañamiento. A veces, un detalle insospechado desarticula lo habitual: míster Hall pasa a Candiyyú el fonógrafo y da sentido a todo el esfuerzo sobrehumano de Candiyyú para “pescar vigas” en lucha con las aguas del río embravecidas por la correntada. Para esta figuración de Candiyyú en “Los pescadores de viga” es su tiempo del ethos⁷.

Desde un nodo se organiza una acción superficial sobre un trasfondo. Un punto de visión móvil desde fuera rodea la acción, se desplaza y se ubica en el centro del personaje

⁷ “Los pescadores de viga”. En: *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Opus cit.

El esquema narración- historia – trama –episodio: suceso adquieren una dimensión particular en la transferencia figurada por Quiroga. Una complicación cualquiera y su solución pueden constituir un hecho registrable en la realidad histórica, cotidiana; pero no un episodio en el universo de Quiroga porque la trama de ese universo juega en varias dimensiones entre figura y fondo.

No es realista en cuanto se entiende como representación de una lógica del mundo que puede percibirse totalmente. En una aparente tersura, la lógica del relato homologa la lógica de los hechos representados y esto puede darse con respecto al asunto global. Pero Horacio Quiroga reemplaza el criterio de linealidad por el de acumulación, el de causalidad por el de a-causalidad (azar o imposibilidad de determinar las causas); en un encadenamiento de circunstancias que se excluyen de un mismo mundo. La acción única se desplaza a acciones paralelas y simultáneas, imposibles de ser en un mundo lógico; pero ocurribles, en mundos paralelos. Son ejemplo “El Hijo” (*El más allá*); “Los destiladores de naranja” (*Los desterrados*); “El hombre muerto” (*Los desterrados*)

Veamos un ejemplo en “El desierto”⁸

“ (...) se dio por primera vez cuenta exacta, en esa noche, de que los dos compañeros que había abandonado a la noche y a la lluvia eran sus dos hijos de cinco y seis años, y cuyas cabezas no alcanzaban al cubo de la rueda,(...) ”(P.11)

A esta percepción del mundo instalado como real en el cuento, se superpone la de su preocupación de padre enfermo y la de la alucinación por la fiebre. Se alteran las convenciones, se desestructura el marco habitual y el potencial de ensamblaje -o nodo de articulación para el lector- se instala en ese juego de alternativa múltiple. Y es que, sin teorizar Horacio Quiroga inserta una postura fenomenológica que esquivo los cortes netos y esboza su intuición de una lógica y elementos de mundos distintos.

El tiempo, el punto de vista, las visiones en perspectiva, los finales, los espacios vacíos o indeterminaciones por información faltante o contradictoria se revelan como claves de articulación

El tiempo: la lógica temporal. Aunque en la disposición de los hechos puede articularse una linealidad, esta se esfuma en el juego dialéctico de historias paralelas. Así, el subtiempo de los emisores de experiencias oníricas o alucinatorias que marcan el discurso de la historia instalando un tiempo en una dimensión distinta: del margen al centro. Entonces, los márgenes, las historias subyacentes, secundarias limítrofes

⁸ “El desierto”. Cuento que da nombre al volumen: *El desierto*. Buenos Aires. Losada.1974. 4° edición.

invaden, se superponen al centro. En “El espectro” se expone el presente invadido por un instante y anulado por el pasado. En “Los destiladores de naranjas” se expresa el instante en un recorrido hacia el pasado y hacia el futuro en la determinación de una circunstancia límite. En la articulación compleja hay invasiones constantes del tiempo del enunciado por el tiempo de la enunciación. Y es que Quiroga diferencia bien un tiempo – cronos- tiempo denso que jerarquiza un presente que absorbe todo, del tiempo aion: el instante, un punto móvil – el tiempo propio o tiempo del ethos- de la manera de estar y de situarse en el mundo. En “A la deriva”, la precisión aspectual del pretérito indefinido: “sintió (...) estiró (...) Y cesó de respirar. El instante del límite en “El hombre muerto”⁹

El punto de vista es una figuración del enunciante. Es la figuración de la relación entre el narrador –destinador y lo enunciado. En la figuración del punto de vista, el narrador puede distanciarse del destinador uno y objetivo o varios que se intercalan o desplazan. La omnisciencia del narrador ha sido caracterizada como un mecanismo de articulación de *omnisciencia selectiva múltiple*. El narrador está figurado en distintos observadores que se desplazan o intercalan su discurso delimitando enunciaciones en distintos niveles.

Esta visión estereoscópica que se desplaza por interrelaciones de niveles discursivos, también exige del receptor un desplazarse en un juego de destinadores superpuestos o alternantes frente a cada punto de vista. Veamos Candiyú en “Los pescadores de vigas” “Candiyú era poseedor de un anteojito telescópico, y pasaba las mañanas apuntando al agua hasta que la línea blanquecina de una viga, (...) lo lanzaba en su chalana al encuentro de la presa.”(P.110) “Candiyú observaba el río con su anteojito, considerando que la creciente actual, (...) sería formidable inundación. Las maderas habían comenzado a descender, (...) Esa noche el agua subió un metro aún, y a la tarde siguiente Candiyú tuvo la sorpresa de ver en el extremo de su anteojito una barra, una verdadera tropa de vigas sueltas que doblaban la punta del Itacurubí.” (Pp.112-113) “La noche que caía le deparó incidentes a su plena satisfacción. El río, a flor de ojo casi, corría velozmente con untuosidad de aceite. A ambos lados pasaban sin cesar sombras densas.” (P. 113)

La vista aparece como el sentido privilegiado, y en particular la vista aplicada a los con-tornos, más que a los colores a los destellos. Como sabemos, la descripción óptica

⁹ “El hombre muerto”. En: *Los desterrados*. Opus cit. Pueden confrontarse las páginas 70-71

es la que más fácilmente opera la fijación de las distancias. Quiroga *supo registrar* la distancia entre el objeto y la mirada. O el *YO* de la mirada. La vista, la mirada, deja las cosas en su respectivo lugar. Pero al fijarse de pronto en un detalle, lo aísla, lo extrae, querría traerlo hacia delante, constata su fracaso, se afana con ahínco, no logra ya ni separarlo del todo ni colocarlo de nuevo en su sitio...; ha cambiado la lógica de todo y parte, de centro y periferia. La contemplación insistente y que quiebra, hace vacilar todo, todo comienza a moverse a fundirse en una fascinación como en “Los pescadores de viga” o en un abismo como en “Los destiladores de naranjas”. Lo que ve Else en su delirium tremens, lo que ve el testigo. Y el recurso exactamente logrado de la visión en la visión, en “El hombre muerto”, por ejemplo.

Entonces advertimos los encuadres como de una cámara: un ojo en el ojo = una cámara en la cámara. Plano – Primer plano. Plano General Panorámica: “A la deriva”: el hombre mira el mundo- distancia; el hombre- inserto en su mundo: la canoa a la deriva. (Pp. 62-63)

Puntos de vista en juego de planos y voces narrativa, voces en otro plano de profundidad: lo enunciado dando lugar a otro espacio de enunciación: un espacio en el espacio- diálogo de Subercaseaux con sus pequeños hijos de cinco y seis años en la figuración de “El desierto”¹⁰ (P.11)

Quiroga figura magistralmente su percepción del espacio en el extrañamiento.

Uno de los rasgos es superponer al espacio actual que se percibe, el recordado. Se trata de poblar el espacio con otro imaginario. Expresar una figura del espacio y perforarlo con el trasfondo de otro en el recuerdo que se superpone y se agiganta hasta cubrirlo como por el efecto de planos superpuestos. En *Pasado amor*- 1929. Máximo Morán regresa a San Ignacio. Han pasado muchos años de la muerte de su esposa, una muerte de sobrepunto por no haber sido trasladada a otro lugar.

Si Quiroga puede intuirse en el trasfondo de las figuras y como nodo emocional, casi siempre –en sus ficcionalizaciones- se mantiene al margen, de soslayo, como testigo o espectador. Objetividad en la visión. Maestría de las distancias.

De allí que siempre en la figuración de Quiroga haya un traslado –captación del espacio en movimiento como en una filmación- y un juego de distancias alternativas.

¹⁰ “El desierto”, en el libro homónimo: *El desierto*. Opus. cit. Pp.9-28

Tal vez la mayor sutileza reside en el delineamiento de este observador, de este ojo a veces inmóvil y pasivo que nos proporciona imágenes en la fijeza y en la tersura de una fotografía; o en movimiento y en actividad, como en un film. El narrador intuye y articula encuadres, uno sobre otro en una perspectiva convexa que superpone planos. Pensemos en *Los desterrados*. Con la técnica cinematográfica del espacio en el espacio la articulación adquiere un movimiento en el desplazamiento de planos.

El juego estético se indica en la acción del cuento “La cámara oscura” y en el vocabulario preciso de “El espectro”: “El actor Duncan Wyoming venía desde el fondo a llenar él solo la pantalla. Y al alejarse de nuevo a la escena de conjunto la sala entera parecía estirarse en perspectiva”¹¹ (P.77)

Si la novela: *es un espejo que paseamos a lo largo de un camino*” según el concepto de Saint-Real y que Sthendal sigue en *Rojo y Negro* y cita como epígrafe al Capítulo XIII “Las medias caladas”, intuimos que *Los desterrados* intenta esta forma.

La trama y los finales.

La dispositio de la información prepara una expectativa. La vivencia de un personaje – a veces alter ego ficcionalizado- hace intuir un final. Pero Quiroga juega con finales no previstos. En “Una conquista”¹² el personaje figurado recibe cartas de una mujer que le expresa admiración. Se pregunta: “–¿cuál es el objetivo de esas cartas? ¿qué busca?” Acompaña al lector en sus hipótesis: es una escritora que busca,... Se niega a enviarle fotografías y accede a un encuentro. Hay una experiencia agradable, se agrega el marido, sigue una invitación a cenar en casa del matrimonio y un pedido de Epaminondas –el marido escritor- de que leyera su novela.

El final cierra el relato con una sorpresa, aunque en su mirada atenta sobre el lector, Quiroga advierte que es más difícil imponer un final esperado. Veamos “El hijo” –1928-¹³ donde pone el final que el lector espera.

En la dispositio hay datos que hacen suponer al lector que el hijo ha muerto. De pronto presenta al hijo vivo. En un cambio de punto de vista, hace ver al padre su hijo vivo y sonriente a su lado. Inserta una línea de acción alternativa; pero sólo ocurre en la mente alucinada del padre. El final es falso. Una última frase revela que el padre camina solo

¹¹ “El espectro”, ya citado.

¹² “Una conquista. En: *El desierto*. Opus cit. Pp. 53-58

¹³ “El hijo”. En: *El más allá*. Aires. Lautaro. 1952

hacia la casa y el hijo yace muerto por una bala que escapó de su escopeta al atravesar el alambrado a las diez de la mañana.

El lector debe articular las dos líneas de acción: la del hecho ocurrido, intuido y temido por el padre: la muerte del hijo, y la del hecho alucinado: el regreso

Después de tres décadas de su iniciación como escritor Horacio Quiroga expone sobre la importancia de los finales, de la precisión (denotación) de la palabra, de los conceptos; el ver el camino de los personajes y orientar la mirada solo a lo que ellos podían o querían ver. Piensa que el cuento debía interesar en el pequeño ambiente y esto supone un principio implícito y básico: el lograr al lector en la apropiación de lo leído y en la acomodación por un sentido de pertenencia. Así la articulación prepara una expectativa generalmente en dos direcciones: una sobre la identidad referencial o correferencialidad de algunos datos, otra sobre un vacío. Porque la dispositio de la información juega con indeterminaciones. Mientras una línea superficial arma una historia, otra articula un abismo.

Hay ausencia de datos en la presentación de personajes. Sólo se brindan los datos esenciales para la ubicación circunstancial o marco del suceso en un presente. Las referencias al pasado se instalan en el itinerario y en una psicología de la degradación: lo que fue, lo que es. Un despojo. Un resto, consideremos a Juan Brown de “Tacuara mansión”:¹⁴ “Era éste un perfecto ex hombre, arrojado hasta Iviraromí por la última oleada de su vida. Llegado al país veinte años atrás, y con muy brillante actuación luego en la dirección técnica de una destilería de Tucumán, redujo poco a poco el límite de sus actividades intelectuales, hasta encallar por fin en Iviraromí, en carácter de despojo humano.” (P.61)

Frente al texto, el lector comienza a constituir el objeto imaginario: todos los esquemas son mutuamente referidos y ensamblados. Pero las indeterminaciones, los espacios vacíos tienen una fuerza central desencadenante. El potencial de ensamblaje queda marcado. Todas las articulaciones pensadas como goznes se ponen en duda. Los espacios vacíos –que muestran una relación dejada en blanco – originan una nueva alternativa de lectura, tal vez en una dirección opuesta, una búsqueda y una lectura de vuelta que libera lo que estaba oculto o ahonda el interrogante.

¹⁴ “Tacuara mansión”. En *Los desterrados*. Opus cit. Pp58-68

Las experiencias anormales, vivencias psíquicas extremas: locura, delirio, el delirium tremens en “Los destiladores de naranjas o en “El vampiro”; el buceo de una realidad psíquica misteriosa y mágica, más fuerte que lo cotidiano en *El más allá* –1935 son motivaciones y núcleos textuales que instalan para el lector una dilación hermenéutica. El lector organiza la anécdota avanzando sobre la información lingüística y articulando figuras, al mismo tiempo que ahonda el interrogante sobre el trasfondo. Pero ¿quién es este médico Else, en la suma de ese presente y pasado?¹⁵

“Else intentó todavía sonreír a una bestia que había irrumpido de golpe en medio del rancho, lanzando horribles alaridos, y se incorporó por fin aterrorizado y jadeante: estaba en poder de la fauna alcohólica. Desde las tinieblas comenzaban ya a asomar el hocico bestias innumerables. (...) Todo su terror sudoroso estaba ahora concentrado en la puerta, en aquellos hocicos puntiagudos que aparecían y se ocultaban con velocidad vertiginosa. Algo como dientes y ojos asesinos de inmensa rata se detuvo un instante contra el marco, y el médico, sin apartar la vista de ella cogió un pesado leño: la bestia, adivinando el peligro, se había ya ocultado. (...) el hombre con los ojos fuera de las orbitas no veía sino la puerta y los hocicos fatales.

Un instante, el hombre creyó distinguir entre el crepitar de la lluvia, un ruido más sordo y nítido. De golpe la monstruosa rata surgió en la puerta, se detuvo un momento a mirarlo, y avanzó por fin contra él. Else, enloquecido de terror, lanzó hacia ella el leño con todas sus fuerzas. Ante el grito que lo sucedió el médico volvió bruscamente en sí (...) Pero lo que yacía aniquilado a sus pies no era la rata asesina, sino su hija” (Pp.122-124)

El lector se ubica en ese umbral entre la figura armada al leer y el enigma de un trasfondo, el de las otras alternativas: el saber se vuelve incertidumbre en la perspectiva de los destinos.

Las figuras superficiales armadas flotan como fantasmas en perspectiva sobre un fondo oscuro, fascinante.

El espacio convexo por los planos lingüísticos logra en el lector el trasfondo cóncavo de su incertidumbre.

Cronología de las publicaciones

1901- *Los arrecifes de coral*

1904- *El crimen del otro*

1908 – *Historia de un amor turbio*

1917- *Cuentos de amor de locura y de muerte*

¹⁵ “Los destiladores de naranja”. En: *Los desterrados*. Opus cit. Pp. 106-124

1918- *Cuentos de la selva*
 1919- *El salvaje*
 1920- *Las sacrificadas. La Jangada*
 1921- *Anaconda*
 1924- *El desierto*
 1925- *La gallina degollada y otros cuentos*
 1926- *Los desterrados*
 1929- *Pasado Amor*
 1931- *Suelo natal*
 1935- *El más allá. Crítica literaria y cinematográfica – Cartas (1949)*

BIBLIOGRAFÍA.

QUIROGA, Horacio: *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Buenos Aires. Losada. 1976. Duodécima edición.

QUIROGA, Horacio: *Los desterrados*. Buenos Aires. Losada. 1976. Séptima edición.

QUIROGA, Horacio: *El desierto*. Buenos Aires. Losada. 1974. Cuarta edición

QUIROGA, Horacio: *El más allá*. Buenos Aires. Lautaro. 1952

GHIANO, Juan Carlos: *Temas y aptitudes*. Buenos Aires. Leviatán. 1949

ORGAMBIDE, Pedro G: *Horacio Quiroga, el hombre y la obra*. Buenos Aires. 1954.

MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel: “Horacio Quiroga. Sinfonía pastoral” de *El hermano Quiroga*. En Oscar Bietti: *Ezequiel Martínez Estrada*. Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas. 1978.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: *Genio y figura de HORACIO QUIROGA*. Buenos Aires. EUDEBA. 1967.

Homenaje a Horacio Quiroga. Buenos Aires. Babel. 1926

Homenaje a Horacio Quiroga.. Nosotros N°2. Buenos Aires. 1937