

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

"Víctima y victimario. Análisis de dos
cuentos de Horacio Quiroga"

T E S I S

Que para obtener el título de

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

P r e s e n t a

ESPERANZA ESBRI SANCHEZ

Bajo la dirección de la Maestra

María Dolores Bravo Arriaga

México, D.F.



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS

Junio, 1981



FILOSOFIA
Y LETRAS

XLH
1981
ESB



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

I N T R O D U C C I O N

Horacio Quiroga es una de las figuras más destacadas en las letras, no solamente hispanoamericanas, sino universales. Cuentista de la talla de los más grandes de todos los tiempos, su obra trasciende su época y su lugar de origen. Al partir de seres, lugares y situaciones concretos, desemboca en conflictos y temática universales. En la mayoría de sus cuentos los personajes y el ambiente están situados en Misiones, son perfectamente identificables; aun muchos de los personajes existieron y Quiroga los conoció personalmente. Pero al narrar hechos y situaciones específicos, supera lo regional y el mundo de este o aquel personaje determinado adquiere, a través del relato, una nueva dimensión: la del mundo del hombre. El hombre y su lucha por la supervivencia, el hombre frente a la muerte, el hombre en su soledad; el ser humano como parte de un cosmos, como parte de la totalidad que es el Universo.

Quiroga intentó todos los géneros. Se inició como poeta, ensayó la novela, probó suerte en el teatro y como guionista fílmico. Pero el cuento era el género con el cual mejor se identificaba, el que respondía cabalmente a sus necesidades artísticas y se dedicó a él principalmente, aun cuando su interés siempre despierto por lo que la vida le ofrecía, lo llevó a escribir

también sobre diversos temas, lo mismo crítica cinematográfica que artículos sobre el cultivo de la yerba mate, pasando por ensayos sobre teoría literaria y biografías, además de sus notables cuentos para niños.

De sus obras se han hecho numerosas ediciones y ha sido traducido a los principales idiomas occidentales. Su abundante, variada y dispersa producción ha llevado a los investigadores a intentar bibliografías y cronologías y ha anasionado a críticos de diversas tendencias; su obra ha sido examinada desde variadas perspectivas. Hay listas impresionantes de artículos y estudios que su literatura ha inspirado. Se ha estudiado su temática, sus constantes, su estilo; se ha intentado ordenar su obra, clasificándola; se han estudiado las relaciones entre su vida y su obra, se ha intentado explicar ésta por medio de aquélla; se ha enfocado su obra aislada, independientemente de lo autobiográfico; en fin, que de Quiroga tenemos, unida a su enorme producción, una gran cantidad de estudios que ella ha originado. En el mundo de las letras hispanoamericanas, lo que se ha escrito sobre Quiroga ocupa un amplio espacio, dimensión que ha sido, indiscutiblemente, propiciada por la calidad de la obra del gran escritor rioplatense, por la innegable riqueza de sus escritos.

Considero que la obra de Quiroga nunca va a estar completamente analizada y comprendida; se la seguirá estudiando, seguramente, pero su grandeza jamás será abarcada por más estudios que se realicen.

Uno de los temas más importantes en la obra de Quiroga es

la naturaleza, en cuanto a la constante amenaza de muerte que representa. La naturaleza es casi un personaje de los relatos y contra ella deben enfrentarse los personajes humanos. La muerte es también casi un personaje, va siempre acechante al lado del hombre. La muerte es el resultado del enfrentamiento entre la selva y el ser humano. La confrontación origina necesariamente un vencedor y un vencido; una víctima y un victimario.

Esa relación víctima-victimario es el tema de estudio de este trabajo, el cual lleva el siguiente plan: el primer capítulo es una investigación sobre la vida del maestro hispanoamericano del cuento, basada en diversos textos. El segundo capítulo es también una investigación basada en diferentes textos, sobre el ambiente literario que había en Hispanoamérica durante los años en que vivió el autor. Contiene además algunos datos sobre el cuento en Hispanoamérica y sobre el cuento como género literario. El tercer capítulo es la exposición y desarrollo de las ideas esbozadas arriba, derivadas de la lectura de sus obras. Mi propósito es analizar los cuentos "La miel silvestre" y "El desierto", básicamente desde el punto de vista de un vencedor y un vencido, una víctima y un victimario. Estos análisis ocupan los capítulos cuarto y quinto, respectivamente. Finalmente, aparecen anotadas las conclusiones provenientes de los capítulos tercero, cuarto y quinto.

La muerte ha sido siempre uno de los grandes temas literarios. "Todo ser humano sabe que la muerte es el destino universal, y no hay poeta, dramaturgo o escritor que no haya

tocado ese tema." (1) Particularmente en nuestra cultura, el tema ha estado siempre presente. ["Constituye una constante dentro de la literatura hispánica la insistencia del tema de la muerte."] Así observamos que el sentido de la muerte aparece en la pintura, en la escultura, en la tradición folclórica y especialmente en la literaria." (2) [En la obra de Horacio Quiroga, la muerte es uno de los temas principales. Aunque mezclada con otros temas, es una constante sobre la cual hace numerosas variaciones, nos la presenta en diferentes aspectos. Quiroga nos narra artísticamente una realidad natural objetiva, la muerte de sus protagonistas. Pero la muerte física, el final de la vida al cual debe llegar todo ser viviente, no es en Quiroga el resultado de la vejez ni de alguna enfermedad común y corriente. Las muertes de sus protagonistas no son muertes comunes; específicamente en los cuentos ambientados en la selva, los protagonistas mueren casi por regla general, en circunstancias y por motivos desusuales (al menos para el lector urbano). Esos hombres mueren casi siempre aniquilados por la naturaleza y en ello reside gran parte del horror que es una característica de la literatura quiroguiana.]

[El tema de la muerte en la naturaleza en la obra de nuestro autor ha sido ampliamente estudiado por numerosos e importantes críticos, entre ellos Jaime Alazraki (3), Salvador Arias (4), André Collard (5), Howard Shoemaker (6), Charles Param (7), Sergio Núñez Guzmán (8), Emir Rodríguez Monegal (9) y Saúl Yurkievich (10). Todos ellos coinciden naturalmente en señalar que muchos de los cuentos de Quiroga tienen como tema la muerte]; la muerte en la

selva, el hombre que muere ante ese ambiente hostil. Aun cuando sólo Alazraki emplea precisamente el término "victimarios" para referirse a las "serpientes venenosas, hormigas negras, perros rabiosos" (11) que en determinado momento traen la muerte a los seres humanos de los cuentos de Quiroga, es un hecho que los demás críticos, al estudiar al hombre en su lucha con la naturaleza, al hombre que tarde o temprano sucumbe y muere, están reconociéndolo como víctima, aunque no usen exactamente ese término.

Desde el momento en que lee por primera vez un cuento de Quiroga, el lector advierte que hay un personaje que muere; al leer otros cuentos, observa que en cada uno, casi por regla general, muere un personaje, el cuento se convierte en la narración de su muerte. Cómo y por qué muere cada uno, y el agente causante de esa muerte, varía en los diferentes cuentos, notando entonces el lector que constantemente se establece esa relación víctima-victimario que este trabajo intenta exponer en la obra del autor y analizar especialmente en los cuentos "La miel silvestre" y "El desierto".

"El desierto" es un cuento que ha sido comentado por diversos críticos, principalmente por su carácter autobiográfico. Casi todos los críticos e historiadores lo anotan como uno de sus mejores cuentos. Rodríguez Monegal, por ejemplo, ha dicho que "El desierto" es "uno de los más intensos y logrados de Quiroga". (12) Sin embargo, no es uno de los más estudiados, como sí lo son "El hombre muerto", "El hijo", "A la deriva", "El almohadón de plumas", "La insolación", "Los desterrados".] Menos comentado

aun, es "La miel silvestre". No encontramos ningún artículo de dicado especialmente a este cuento, sólo algunas menciones y referencias.

Los dos cuentos seleccionados muestran cierto paralelismo; en ambos un hombre muere victimado por insectos. Pero esta similitud no ocasiona que los cuentos sean completamente iguales. Por el contrario, hay diferencias muy marcadas entre las situaciones presentadas en cada uno y los mismos personajes humanos son totalmente distintos uno de otro. Estos aspectos están tam bién analizados en el trabajo.

"La miel silvestre" apareció publicado por primera vez en Caras y Caretas de Buenos Aires, el treinta y uno de diciembre de 1910. (Dice Rodríguez Monegal que, según Quiroga, el cuento es de 1912). Después pasó a formar parte del libro Cuentos de amor de locura y de muerte, de 1917, de la Soc. Coop. Ed. Ltda. Imp. Mercatali, de Buenos Aires. Quiroga lo escribió durante su primera etapa en Misiones. Es la primera vez que Quiroga trata el tema de las hormigas llamadas "corrección". Después aparece el mismo tema en un artículo de 1912, "Las hormigas carnívoras"; en un relato para niños de 1924, "Cacería del hombre por las hormigas", y en otro artículo, de 1925, "La corrección". Según el léxico incluido en la obra de Bratosevich,⁽¹³⁾ "corrección" es el "nombre de cierta especie de hormigas carnívoras, existente en Sudamérica." (p. 196).

"El desierto" es una de las llamadas "historia a puño limpio" por su autor. Apareció publicado por primera vez en Atlántida, de Buenos Aires, el cuatro de enero de 1923; la primera

vez que se editó en libro fue dando nombre al mismo, en la Editorial Babel de Buenos Aires, en 1924. Al año siguiente en Caras y Caretas apareció el cuento "El pique". Del pique, dice el léxico de Bratosevich: "nigua, cierto tipo de pulga que se introduce en la piel para poner sus huevos." (p.193). El mismo Quiroga fue víctima de uno, según una carta suya a Luis Pardo citada por Walter Rela⁽¹⁴⁾.

N O T A S

- 1 Manuel Antonio Arango, "Lo fantástico en el tema de la muerte en dos cuentos de Horacio Quiroga: 'El almohadón de plumas' y 'La insolación' " en Explicación de textos literarios, vol VIII, 2, Universidad de California, 1979/80, pp.183-190.
- 2) Ibid., p.184.
- 3) Jaime Alazraki, "Un tema y tres cuentos de Horacio Quiroga" en Cuadernos Americanos, vol. CLXXIII, núm. 6, nov-dic. 1970, pp.194-205.
- 4) Salvador Arias, "Variaciones sobre un tema obligado en un cuento de Horacio Quiroga", en Casa de las Américas, año XVI, núm. 998, Habana, sept-oct 1976, pp.113-118.
- 5) André Collard, "La muerte en los cuentos de Horacio Quiroga" en Hispania, vol. XLI, núm. 3, septiembre 1958, pp. 278-281.
- 6) Howard Shoemaker, "El tema de la muerte en los cuentos de Horacio Quiroga" en Cuadernos Americanos, vol. CCXX, núm. 5, sept-oct 1978, pp. 248-264.
- 7) Charles Param, "Horacio Quiroga and his exceptional protagonists", en Hispania, vol. LV, núm. 3, sept 1972, pp. 428-435.

- (7) 8 Sergio Núñez Guzmán, "Análisis de un cuento de Horacio Quiroga", en Nivel, núm. 189, sept 30, 1978, p. 8.
- (8) 9 Emir Rodríguez Bonegal, El desterrado, vida y obra de Horacio Quiroga, Buenos Aires, Losada, 1968.
- (9) 10 Saúl Yurkievich, "Quiroga: su técnica narrativa", en Revista Iberoamericana de Literatura, año II y III, núm. 2-3, Universidad de la República, Montevideo, 1960-1961, pp. 91-99.
- 11 Alazraki, op. cit., p. 195.
- 10) 12 Emir Rodríguez Bonegal, Genio y figura de Horacio Quiroga, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Bs. As., 1969, (p.125).
- 13 Nicolás A. S. Bratosevich, El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos, Madrid, (Biblioteca Románica Hispánica), Gredos, 1973.
- 14 Walter Rela, Horacio Quiroga. Repertorio bibliográfico anotado. 1897 -1971, Buenos Aires, Casa Pardo, 1972.

B I O G R A F I A

Es interesante conocer la vida de Horacio Quiroga, por la gran cantidad de elementos autobiográficos que su obra contiene. El mismo había fijado esa estrecha relación que guardan la vida y la obra de un autor, y que en su caso es particularmente cierta: '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 denuncian en este o aquel personaje la personalidad tenaz del autor' (1).

La vida de Horacio Quiroga estuvo siempre en estrecha cercanía con la muerte. Una serie de sucesos trágicos han influido para que en sus obras presente con tanta frecuencia la muerte. Otra circunstancia que matizó también su producción fue su contacto real e intenso con la selva.

Horacio Silvestre Quiroga Forteza nació en Salto, Uruguay, el treinta y uno de diciembre de 1878. Muy temprano en su vida aparece la muerte que parece rodearlo fatalmente, que parece perseguirlo de cerca. Así pues, desde niño presencia una serie de muertes violentas ocurridas a sus seres cercanos, y que según han dicho sus críticos, van a influir definitivamente en

su obra. A los tres meses de edad, Horacio pierde a su padre, quien muere trágicamente, en un accidente de caza.

En 1896 funda con Alberto J. Brignole, Julio J. Jaureche y José Hasda el grupo "Los tres mosqueteros". Realizan veladas literarias, leen sus propias composiciones y El mal del siglo de Max Nordau. Leen también a los "raros" franceses y a Poe. En ese año Quiroga presencia otro suceso trágico: se suicida enfrente de él su padrastro, Ascencio Barcos, con quien Horacio ya se había identificado. Se va a Montevideo y comienza a colaborar en revistas juveniles usando distintos seudónimos. En ese año, 1897, descubre la obra poética de Leopoldo Lugones, en especial su Oda a la desnudez, que influirá marcadamente en sus primeras obras. Colabora en Gil Blas, semanario salteño, empleando el seudónimo de Guillermo Eynhardt, nombre del personaje central de la obra de Max Nordau. En esta revista publica su poema "Helénica", "primera manifestación de poesía modernista uruguaya, reminiscencia de la Oda a la desnudez", según palabras de Noé Jitrik⁽²⁾. Colabora también en el diario La Reforma. Conoce personalmente a Lugones pues lo visita en Buenos Aires. Funda y dirige la Revista del Salto, "semanario de literatura y ciencias sociales", de la cual se publican veinte números, del once de septiembre de 1899 al cuatro de febrero de 1900. En ella publica Quiroga "Para noche de insomnio", cuento macabro con influencia de Poe, y otras producciones como "Aspectos del Modernismo", "Fantasía nerviosa", "Cuento fetichista" y "Sadismo_masoquismo", todas también con influencia de Poe. Desaparecida la Revista del Salto, que a decir de Angel Flores.

fue "el primer vocero del Modernismo en el Uruguay"⁽³⁾, Quiroga viaja a París, que era la Meca de los jóvenes modernistas. Ahí conoce a Rubén Darío y a Gómez Carrillo. París no resulta ser lo que Quiroga esperaba; a los tres meses regresa a América en condiciones de pobreza. Aunque de esta experiencia habló muy poco durante el resto de su vida, podemos conocerla a través del detallado registro que hizo en su Diario de viaje, que puede considerarse una de sus primeras obras, si bien fue publicado sólo póstumamente. Antes de morir, Quiroga lo confió a su amigo Ezequiel Martínez Estrada, quien lo donó al Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios de Montevideo. Fue publicado en 1949, en edición presentada y anotada por Emir Rodríguez Monegal.

De regreso en América, Quiroga radica en Montevideo. Funda su tercer grupo literario, el cual alcanzó fama en todo el país, el "Consistorio del Gay Saber" primer cenáculo modernista uruguayo, con Julio Jaureche, Alberto Brignole, Asdrúbal Delgado, y otros. Dice Rodríguez Monegal: "Consistorio era un laboratorio poético, el primero y más importante del Modernismo uruguayo, anticipo de la Torre de los Panoramas de Julio Herrera y Reissig. (...) En el Consistorio, Quiroga y sus amigos jugaron con la rima, con la aliteración, con las medidas, con la semántica, atacando sin rigor pero con brío un territorio inexplorado del lenguaje."⁽⁴⁾ A partir de ese año, 1900, el semanario La Alborada publica sus cuentos, y desde entonces Quiroga comienza sus triunfos en la prensa literaria. En 1901 el Consistorio recibe la visita de Lugones, quien estuvo en Montevideo

algunos días. Lugones leyó en el Consistorio parte de su entonces inédita "Crepúsculos del jardín". En el mismo año aparece Los arrecifes de coral, el primer libro de Quiroga, dedicado a Lugones. El volumen contiene poemas, prosa lírica y algunos de los cuentos que había publicado La Alborada.

Quiroga vive otro trágico suceso: mata accidentalmente a Federico Ferrando, con quien mantenía una gran amistad. El hecho afecta profundamente a Quiroga; se siente culpable. Se traslada a Buenos Aires y el Consistorio llega a su fin. En la capital argentina concurre a las tertulias de Lugones, quien lo invita a tomar parte como fotógrafo (y como encargado de llevar un diario, que no ha sido encontrado) en una expedición a las ruinas jesuíticas de San Ignacio, en Misiones. Quiroga había sido fascinado por la obra poética de Lugones. Ahora también, Lugones es quien propicia el descubrimiento de la selva. Este primer contacto con ella habrá de tener una enorme importancia en la vida y la obra posteriores de Quiroga. (Al margen del significado y las consecuencias futuras que implica esta visita, nuestro autor nota grandes mejorías en la dispepsia y en el asma que padece). En 1904 realiza su primer viaje al territorio del Chaco en el Norte de Argentina, donde radicará poco después. En ese año se publica en Buenos Aires su libro de cuentos El crimen del otro, que fue bien recibido por la crítica y elogiado por Rodó. Son doce narraciones modernistas, con marcada influencia de Poe y Dostoievsky y con ecos de Los arrecifes de coral. Además, ha dicho Rodríguez Monegal, "demuestra Quiroga una similar preocupación por estados morbosos, por la

locura, por las manifestaciones sadomasoquistas de la sexualidad, por los paraísos artificiales y los excesos secretos"⁽⁵⁾. Con este libro Quiroga abandona para siempre el verso en su creación literaria. Los cuentos que componen el volumen son: "El crimen del otro", "Rea Silvia", "El corto poema de María Angélica", "La princesa bizantina", "Flor de Imperio", "La justa proporción de las cosas", "El triple robo de Bellamore", "Historia de Estilicón", "El 2° y el 8° número", "Idilio", "La muerte del canario" y "El haschich". En 1905 regresa a Buenos Aires, concurre a tertulias. Se publica su libro Los perseguidos. En este punto sus biógrafos y críticos presentan un ligero desacuerdo: Rodríguez Monegal sustenta que, aunque fue escrito en 1905, es hasta 1908 cuando se publica el cuento "Los perseguidos", complementando el libro en que aparece "Historia de un amor turbio". Por su parte, Angel Flores, Walter Rela y Noé Jitrik afirman que "Los perseguidos" ya había sido publicado en 1905. Quiroga inicia sus colaboraciones en el suplemento literario de La Nación, y aparece su artículo "Europa y América" en la revista semanal Caras y Caretas, con lo que se inicia una serie de colaboraciones que deberán restringirse a los límites de espacio que el periódico indicaba, ganando así la precisión y el rigor narrativos que pasarán a ser constantes en la mayoría de sus obras posteriores. A partir de 1905, sus producciones logran cada vez una mejor cotización. En 1906 adquiere tierras en los alrededores de San Ignacio e inicia la construcción de instalaciones provisionarias. En esta época escribe algunos de los cuentos que integran el libro que lo

consagrará: Cuentos de amor de locura y de muerte. En 1907 continúan sus publicaciones en Caras y Caretas. En esta revista, de 1908 a 1912, aparece una serie de novelas cortas escritas por Quiroga con el seudónimo de S. Fragoso Lima, que no fueron recogidas en ninguno de sus libros. En 1973 la Editorial de Arte y Literatura de La Habana las publicó, al parecer por primera vez, en un volumen que contiene "Las fieras cómplices", "El mono que asesinó", "El hombre artificial", "El Devorador de Hombres", "El remate del imperio romano" y "Una cacería humana en Africa". (Esta última apareció en Fray Mocho, en 1913). El volumen contiene al final un estudio de Noé Jitrik. En 1908 publica Quiroga su Historia de un amor turbio. Escribe posteriormente algunos de los cuentos que él mismo llamó "cuentos de monte", como "La insolación" y "El monte negro". Muchos años después declarararía que sus narraciones de monte eran las que más le agradaban. En 1909 se casa y se traslada a San Ignacio, con intención de radicar ahí definitivamente. San Ignacio es un lugar presidido por el sol y el calor intenso: ese sol que después estará tan presente en su obra. Ahí continúa escribiendo sus cuentos de monte. Escribe también "La gallina degollada", "una magistral adaptación de 'Los idiotas' de Maupassant. Es ya un realista, guarda poca relación o ninguna con el modernismo e incluso el terror, que todavía la atrae mucho, no es literalmente el aprendiz de Poe"⁽⁶⁾. En 1910 Quiroga escribe poco; se dedica a transformar a su gusto la agresiva naturaleza del lugar que escoge para residencia. En 1911 nace su hija Eglé. Renuncia a las cátedras que daba en una escuela y es

nombrado juez de paz y oficial del Registro Civil en San Ignacio, pero es muy irregular en el desempeño de su cargo. Se dedica también al cultivo de la yerba mate en unas tierras que ha comprado cerca del río Yabebirí. En 1912 nace su hijo Darío. Quiroga envía sus producciones al semanario Fray Mocho. Durante la Primera Guerra Mundial se dedica sin mucho éxito a diferentes empresas industriales. A fines de 1915 se suicida su esposa y al año siguiente él regresa a Buenos Aires. En 1917 es nombrado secretario-contador del Consulado General del Uruguay en Argentina. Empieza a atraerlo el cinematógrafo, atracción que lo convertirá más tarde en "uno de los primeros críticos cinematográficos del Río de la Plata."⁽⁷⁾ Sobre el tema ha dicho Angel Flores que Quiroga "fue uno de los primeros escritores hispanoamericanos en tomar en serio las posibilidades del cinematógrafo como arte."⁽⁸⁾ También por esta época, Quiroga empieza a considerar su actividad de escritor como un oficio. Registra cuidadosamente los pagos que recibe por sus colaboraciones. "Sin embargo, no escribía para ganar dinero, como dice Martínez Estrada, es decir, en un sentido profundo, pero después que había escrito era consciente de que eso debía ser pagado. Desde luego que eso lo conduce a una idea del escritor como profesional"⁽⁹⁾. Esta situación lo lleva a fundar, junto con Lugones, Payró y otros, la Sociedad Argentina de Escritores. En abril de 1917 se publica su volumen Cuentos de amor de locura y de muerte. "Con su nuevo libro alcanza Quiroga el primer éxito como autor generalmente reconocido."⁽¹⁰⁾ En 1918 aparece su libro Cuentos de la selva, por el cual fue

llamado "Kipling sudamericano". A diferencia de los volúmenes que escribe a partir de Cuentos de amor de locura y de muerte, en los que recoge cuentos de temas y estilo diverso y escritos en épocas diferentes, los Cuentos de la selva (y otro libro posterior, Los desterrados) conservan una unidad temática y estilística. Por el momento es el cuentista mejor cotizado del Río de la Plata. En 1920 publica el libro El salvaje. Funda el grupo Anaconda con amigos intelectuales entre los que figurará más tarde Alfonsina Storni. Realiza frecuentes viajes al Uruguay y publica "Las sacrificadas", su única pieza teatral. En 1921 publica su libro Anaconda y al año siguiente comienza a escribir artículos de crítica cinematográfica en el semanario Atlántida. También escribe un guión cinematográfico, "La jangada florida", pero la película no se realiza. En 1924 publica su libro El desierto. Con el seudónimo de Dum-Dum, Quiroga había iniciado en 1922 en la revista Mundo Argentino, una serie de relatos infantiles en los que un cazador, Dum-Dum, narra sus aventuras. La serie fue interrumpida muy poco después, pero en 1924 reaparece en la revista argentina Billiken. En 1925 escribe para Caras y Caretas veintisiete artículos titulados "De la vida de nuestros animales", también destinados a los niños. En 1967 la Editorial Arca de Montevideo publicó en volumen estas dos series, "Cartas de un cazador" y "De la vida de nuestros animales".

Después de una temporada en su casa en Misiones Quiroga regresa a Buenos Aires y en 1926 publica Los desterrados. La editorial Babel publica un homenaje a su obra. Al mismo tiempo,

la nueva generación de escritores ya no lo comprende. El grupo martinfierrista no hace ningún comentario en su periódico sobre Los desterrados; tampoco los boedistas supieron reconocerlo. Su revaloración comenzó después de su muerte; por el momento Quiroga se ve obligado a justificarse y defenderse, a través de artículos periodísticos. En 1927 se casa nuevamente. Inicia en Caras y Caretas la serie "Biografías ejemplares". En 1928 publica notas cinematográficas en El Hogar. Nace su tercera hija. En 1929 publica Pasado Amor. El libro no tuvo éxito. En La Nación aparece su relato "Los precursores", que no fue recogido por Quiroga en libro. [Entre 1924 y 1930, alrededor de los veinticinco años de experiencia como escritor, Quiroga escribe acerca del cuento, en artículos dedicados a los escritores jóvenes y para defenderse a sí mismo. Reflexiona sobre el género en el que ha destacado, narra sus experiencias y aconseja sobre la forma de escribir buenos cuentos, de ser buen escritor. En algunos de estos artículos también reflexiona sobre las diferencias básicas entre cuento y novela. Este aspecto de su producción revela que, además de gran cuentista, Quiroga fue también un gran teórico del cuento. Sus conceptos sobre teoría literaria están basados en su experiencia como escritor. Los puntos que anota en su "Manual del perfecto cuentista" son fácilmente reconocibles en la mayoría de sus cuentos, escritos con anterioridad.] En los cuentos analizados en este trabajo, "La miel silvestre" y "El desierto", se aprecian claramente los puntos V, VI, VII, VIII y X ⁽¹¹⁾. Los puntos V y VIII destacan principalmente en ambos cuentos.

A partir de estos artículos, y sobre todo, después de la publicación de Los desterrados, su obra de creación va disminuyendo. Publica Suelo natal, libro de lecturas escolares escrito en colaboración con Leonardo Glusberg.

Mientras Quiroga estaba en Buenos Aires, atendía su casa en San Ignacio un amigo suyo, Isidoro Escalera, con el cual mantuvo correspondencia entre 1930 y 1931. De Isidoro Escalera ha dicho Rodríguez Monegal que "fue no sólo el mejor y más devoto acompañante, el colaborador y consejero en la construcción de su casa y adorno de la meseta, y otro padre para los hijos futuros del narrador, sino que fue sobre todo el cronista de Misiones. Había llegado en 1897 y conocía la crónica de cada uno. Se relacionó con Quiroga desde los primeros tiempos. Gracias a su arte consumado de narrador oral, a su vivacidad, a su memoria, pudo conocer Quiroga en su misma fuente y con la misma inmediatez que si hubiera sido él mismo testigo, tantas historias que convertidas en materia literaria continúan hechizando hoy a sus lectores."⁽¹²⁾ A partir de 1934, y hasta diez días antes de su muerte, Quiroga mantuvo abundante correspondencia con sus amigos literatos. Con Isidoro Escalera mantuvo correspondencia que nada tenía que ver con la literatura, como se verá más adelante.

A partir de su regreso a San Ignacio Quiroga se queda solo. Su compañía son sus amigos, a través de esas cartas. Se ve abrumado por graves dificultades económicas. En 1935 aparece su libro Más allá, el último que publica y el único que obtuvo un premio (al año siguiente, en Uruguay). Desde su soledad en

Misiones hace en una carta a César Tiempo, un balance de su producción: 'anoté ciento ocho historias editadas y sesenta y dos que quedaron rezagadas. La suma da 170 cuentos, lo que ya es una enormidad para un hombre solo. Incluya usted algo como el doble de artículos más o menos literarios y conven-
drá usted en que tengo mi derecho a resistirme a escribir más. Si en dicha cantidad de páginas no dije lo que quería, no es tiempo ya de decirlo.'⁽¹³⁾ En ese año de 1935 aparece la pro-
statitis que lo llevará a la muerte. La enfermedad se agudiza y lo obliga al año siguiente a trasladarse al Hospital de Clí-
nicas, en Buenos Aires, en donde se descubre que lo que pade-
ce es cáncer. El se da cuenta y la noche del dieciocho al die-
cinueve de febrero de 1937, a los cincuenta y ocho años de
edad, se suicida con cianuro. Sus cenizas son llevadas a Sal-
to, su ciudad natal.

En Montevideo se publicaron póstumamente, en 1949, el Dia-
rio de Viaje a París; en 1959, el primer volumen de Cartas
Inéditas de Horacio Quiroga a Asdrúbal Delgado, Julio Payró
y Ezequiel Martínez Estrada; también en 1959, el segundo volu-
men de Cartas inéditas de Horacio Quiroga a Alberto Brignole,
José María Delgado y José María Fernández Saldaña; en 1961,
La jangada, bosquejo de filme; en 1970, Cartas inéditas y Evo-
cación de Quiroga, por César Tiempo (cartas a César Tiempo).

En 1971 en Posadas fue publicado un volumen que contiene
una serie de dieciseis cartas hasta entonces inéditas, que
Quiroga escribió desde Buenos Aires a Isidoro Escalera; el

libro parece ser poco conocido o asequible, pues no encontré ninguna mención por sus críticos ni sus bibliógrafos, por lo que paso a hacer una somera presentación: las primeras quince cartas fueron escritas entre 1930 y 1931, y la última, el veinticinco de enero de 1937. Estas cartas revelan gran amistad y confianza entre los dos amigos corresponsales. En ellas Quiroga pide a Escalera que se encargue de los diferentes asuntos de su casa en San Ignacio; le habla de las dificultades con su hijo Darío, de sus planes para regresar allá definitivamente, en fin, de una serie de circunstancias relacionadas con su propiedad y sus negocios de naranjas y de yerba en San Ignacio, siempre asuntos extraliterarios. La última carta, de 1937, la escribió desde el Hospital de Clínicas, tres semanas antes de morir, y todavía con la intención y la esperanza de regresar a Misiones.

N O T A S

- 1 En "Un recuerdo", artículo de 1929, citado por Rodríguez Monegal en El desterrado, p. 234.
- 2 En Horacio Quiroga, Argentina, Centro Editor de A. L., 1967 (p.9)
- 3 En Aproximaciones a Horacio Quiroga, Caracas, Monte Avila editores, 1976, (p. 8).
- 4 En Genio y figura de Horacio Quiroga, p. 22.
- 5 Rodríguez Monegal, El desterrado, p. 95.
- 6 Noé Jitrik, op. cit., p. 27.
- 7 Rodríguez Monegal, El desterrado, p. 197.
- 8 Angel Flores, op. cit., p. 9.

- 9 Noé Jitrik, op. cit., p. 50.
- 10 Rodríguez Monegal, Genio y figura de Horacio Quiroga, pp. 108-109.
- 11 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 soplabá 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 tú 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.
- 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 tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento.
- 12 En El desterrado, p. 145.
- 13 Citado por Jitrik, op. cit., pp. 55-56.
- 14 El Mundo Ideal de Horacio Quiroga, Posadas, Centro de Investigación y Promoción Científico-Cultural. Instituto Superior del Profesorado "Antonio Ruiz de Montoya", 1971, pp. 54-70.

A M B I E N T E L I T E R A R I O

Los críticos e historiadores de la literatura se enfrentan con graves dificultades al hacer deslindes entre los diferentes movimientos literarios. Los movimientos influyen unos en otros, ya sea que éstos se den como reacción contra los primeros, o que aprovechen ciertos rasgos. Además, el paso de una corriente literaria a la siguiente es indefinible, sólo pueden establecerse algunos indicios del cambio y proporcionar los rasgos generales característicos de cada corriente, pero sin marcar límites tajantes. En el caso del siglo XIX hispanoamericano, la dificultad es aun mayor, puesto que se dan diversos movimientos casi simultáneamente. Por otra parte, hay el caso de autores que se inician dentro de una corriente y cambian a otra en el transcurso de su obra. Y aún dentro de una corriente, los autores son muy diferentes unos de otros. Esto es especialmente notorio dentro del modernismo.

A partir de este movimiento, la literatura hispanoamericana se ha diversificado enormemente, y hoy la clasificación, reconocen los historiadores, es más endeble, mientras mayor es la cercanía en el tiempo, puesto que no es posible una visión panorámica.

Ambiente literario que había en Hispanoamérica en la época

que vivió Horacio Quiroga.

A fines del siglo pasado se dan en nuestro continente, casi en forma simultánea, dos movimientos literarios: el modernismo y el criollismo. Aunque los dos nacen como reacción al romanticismo y ambos emprenden la búsqueda de un nuevo lenguaje, son sin embargo diferentes en cuanto a la orientación de sus temas y en cuanto a su medio de expresión. Los autores modernistas escriben principalmente poesía, mientras que los criollistas prefieren la prosa. Los modernistas se alejan en un principio de América, de sus temas, de sus problemas sociales y políticos, para refugiarse entre palacios versallescos y objetos orientales y exóticos. Los criollistas, en cambio, intentan una revaloración de los temas y el lenguaje americanos. Los modernistas vuelven los ojos a Francia e imitan cautivados la precisión plástica de los parnasianos, y la sugestión musical de la palabra, de los simbolistas. También a través de los modernistas llegó al continente la presencia de Edgar Allan Poe. En su afán de cosmopolitismo y exotismo, los modernistas rompen con la imitación de lo español, e Hispanoamérica se abre a Grecia, a Japón, a China. Los modernistas en un principio dan la espalda a América, pero su ideal no es España, sino Europa y Oriente, es decir, se realiza una apertura al resto del mundo. Años después, el final del movimiento, vuelven a fijarse en América; las últimas manifestaciones modernistas, eran ya de americanismo.

Los modernistas se proponían usar el lenguaje con arte, crear un lenguaje poético nuevo, utilizando la lengua española.

practican la sinestesia, buscan una renovación rítmica. Amaten tanto lo viejo como lo nuevo, siempre con un afán esteticista; "se enorgullecían de pertenecer a una minoría que por primera vez podía especializarse en el arte."⁽¹⁾ Los modernistas hacen "arte por el arte" también como una manera de preservar su poesía contra el proceso industrial de la época, que intentaba tratar a la literatura como una mercancía, como un producto sujeto a las leyes del mercado. Función esteticista del arte, no en oposición a su función revolucionaria, social, sino en oposición a una función utilitaria.⁽²⁾

La búsqueda modernista de una nueva expresión produjo una revolución poética, realizó una transformación total del lenguaje poético en español. Y aunque el modernismo alcanzó su mejor y plena expresión en la poesía, grandes poetas como Rubén Darío (la figura más importante del modernismo) y Gutiérrez Nájera también escribieron cuentos; también hubo importantes obras modernistas en prosa.

Todo el continente participó en el movimiento. "El modernismo se inscribe en el ámbito del idioma, se empeña en no verse limitado por las fronteras nacionales."⁽³⁾ "Fue un movimiento de toda Hispanoamérica"⁽⁴⁾ Fue un movimiento de todo el continente, con Darío como figura central, pero se han señalado las ciudades de Buenos Aires y México como los lugares en que la corriente tuvo mayor auge. "Quizá Argentina y México sean los países donde el modernismo se dio en grupos más compactos, de actividad sostenida en todos los géneros, desde la primera hora en los 1880 y tantos, hasta su

liquidación definitiva en los años de la primera Guerra Mundial."(5).

Hispanoamérica había conseguido en la época romántica su independencia política y al conseguirla emprendió la búsqueda de su independencia cultural, la cual consolida durante el modernismo. El movimiento fue al mismo tiempo una revolución literaria, estética e ideológica. Después esta revolución en su aspecto literario creció hasta abarcar a España y se convirtió en un movimiento ya, de todo el idioma español.

Los criollistas, por su parte, intentan también apartarse de España, pero en lugar de abrirse al resto del mundo, se consagran a su continente, América. Sus fines no son esteticistas, sino sociales, revolucionarios. Hacen una revaloración de los temas de América, de su lenguaje, de sus pobladores. Aspiran a expresar lo autóctono hispanoamericano, lo popular, lo rural. Sus temas son los seres humanos americanos, sus costumbres, sus creencias, sus paisajes, sus problemas, su ambiente, su vida. Los criollistas se proponían ocupar un puesto en el panorama literario universal, expresando las características de sus pueblos, creando una forma americana propia. Hispanoamérica, en su condición de territorio conquistado y sometido por una cultura extraña, ha intentado escapar de los moldes impuestos. Los escritores hispanoamericanos han querido crear una expresión propia de América y dentro de esta corriente americanista se ubica el criollismo; que "no es sino un estadio del Americanismo literario. Sus raíces más lejanas están en las cartas y relaciones, en las crónicas e historias de los

descubridores y exploradores europeos."⁽⁶⁾

Este arte literario americanista tuvo sus orígenes ya desde la Conquista y la Colonia y ha seguido presente a través de los diferentes movimientos que se han dado en Hispanoamérica. Durante el período neoclásico, escritores como Andrés Bello, Olmedo y Heredia, dirigen sus esfuerzos hacia esa búsqueda de expresión de lo americano. En el período romántico, el afán nacionalista era en última instancia una manifestación americanista. Posteriormente, el costumbrismo hispanoamericano observa minuciosamente el lenguaje y la forma de vida americanos. El criollismo, "como prolongación del Americanismo literario, (...) aspiró a expresar lo autóctono, en oposición al exotismo de los modernistas."⁽⁷⁾ Henríquez Ureña también afirma que "la busca de una expresión artística que nos fuera propia, y no subsidiaria de Europa, había comenzado (...) en 1823, cuando Bello proclamó nuestra independencia literaria en la primera de sus Silvas americanas; renováronla en 1832 Echeverría y los románticos; reapareció con Martí y Rodó y aun con Darío, no obstante su abjuración momentánea de todos los temas americanos por antipoéticos."⁽⁸⁾

El criollismo tuvo en México una manifestación característica sobresaliente en la novela y el cuento de la Revolución. Muchos de sus autores destacados eran miembros del Ateneo, grupo de intelectuales preocupados por los problemas sociales y políticos de México.⁽⁹⁾

Por otra parte, dada la situación social, los escritores hispanoamericanos han hecho casi siempre literatura combativa,

de acusación. Sus obras denuncian, con propósitos revolucionarios, la situación y las injusticias que padece el indio⁽¹⁰⁾.

La corriente principal de la época, a fines del siglo XIX y principios del XX, era el movimiento modernista, con sus versos y prosas en un mundo estético, subjetivo. Pero algunos prosistas contemporáneos como Mariano Azuela, Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, Alcides Arguedas y Benito Lynch se mantuvieron al margen y conservaron la tradición de los temas criollos, con frecuencia preocupados por realizar la denuncia social. Escribieron cuentos y novelas de descripción objetiva. Proponían un arte con temas americanos. Se mantuvieron dentro del realismo, que coexistió en la novela y el teatro con el modernismo en la poesía. Dentro del criollismo surge el gran cuentista Horacio Quiroga, pero su obra presenta una característica especial; la de la lucha del hombre americano contra la naturaleza americana: "Los problemas de la América hispánica no lo son exclusivamente de relaciones entre seres humanos. Hay la lucha contra la naturaleza, el esfuerzo para dominarla. El primer intento de describir la lucha del hombre con la selva está en Horacio Quiroga."⁽¹¹⁾. Quiroga nos presenta artísticamente personajes, costumbres, paisajes y lenguaje americanos, criollos; nos describe lo nativo y lo cotidiano en América, la vida americana. En su americanismo se encuentran las semillas de los temas de las novelas regionalistas como La Vorágine y Doña Bárbara, en cuanto estas obras presentan al hombre americano en lucha con la naturaleza.

Después de 1920 la literatura hispanoamericana siguió también simultáneamente los dos caminos, el esteticista y el social y americanista. Así, mientras aparecían las novelas regionalistas, la corriente estetizante produjo el creacionismo y el vanguardismo. También fue la cosmopolita ciudad de Buenos Aires uno de los principales focos de estos nuevos movimientos. Los vanguardistas proponían una visión cosmopolita, con fines artísticos, una literatura de élites. Huidobro, Borges, Neruda, fueron sus principales representantes.

La característica de nuestra literatura de seguir al mismo tiempo la corriente esteticista y la social, está implicada en la misma realidad americana: "Ambas tendencias son manifestaciones genuinas de la literatura hispanoamericana; entre las dos -que se complementan- nos dan una visión completa de la realidad americana, que es tanto social -por lo que tiene de ambiental, de histórico- como artística -por lo que tiene de universal."⁽¹²⁾ La separación no es determinante, los escritores estetizantes llegan a interesarse en los problemas sociales, y los del grupo revolucionario, en las innovaciones literarias. "Hoy día, el poeta de mayor influencia en toda la América hispánica, Pablo Neruda, es un atrevido innovador desde los dos puntos de vista"⁽¹³⁾.

Pasada la época modernista y criollista nuestra literatura se diversificó considerablemente. Diferentes tendencias entre mezcladas nacieron desde entonces y esta abundancia persiste hasta nuestros días. Se ha hecho aún más difícil la clasificación y la separación entre las diversas tendencias; "dejamos

de hacer historia para hacer crónica", ha dicho Anderson Imbert⁽¹⁴⁾.

En el modernismo y el criollismo están las bases del gran desarrollo de la literatura hispanoamericana posterior. A partir de estos movimientos Hispanoamérica ha conseguido su independencia literaria y sus obras han pasado a formar parte de la literatura universal.

En esta rápida mención de las corrientes literarias que se dieron en nuestro continente durante la época en que vivió y escribió Quiroga, es necesario apuntar también algunos datos acerca del cuento como género literario y acerca del cuento en Hispanoamérica, puesto que fue el género que principalmente cultivó nuestro autor. Estos dos temas serán abarcados después de las notas correspondientes a ambiente literario.

NOTAS

- 1 Enrique Anderson Imbert, Historia de la literatura hispanoamericana, México, F. C. E., 1964. (p. 399).
- 2 José Emilio Pacheco, Antología del modernismo, México, UNAM, (Biblioteca del estudiante universitario # 90), 1970. (p. XXIII).
- 3 Ibid., p. XI.
- 4 Anderson Imbert, op. cit., p. 399.
- 5 Ibid., p. 400.
- 6 Oscar Sambrano y Domingo Miliani, Literatura hispanoamericana, Caracas, ed. Italgráfica (Manual/Antología vol. 1), 1975. (p. 356).
- 7 Ibid., p. 361.



- 8 Pedro Henríquez Ureña, Las corrientes literarias en la América hispánica, México, F. C. E., 1964. (pp.188-189).
- 9 Ibid., p. 193.
- 10 Vid. Juan Liscano, "El cuento Hispanoamericano" en Espiral, Bogotá, núm. 77, junio 1960. (p. 47).
- 10/11 Henríquez Ureña, op. cit., p. 194.
- 12 Luis Leal, Historia del cuento hispanoamericano, México, ed. De Andrea, 1971. (p. 5).
- 13 Ibid., p. 190.
- 14 Anderson Imbert, op. cit., vol II. (p. 9).

EL CUENTO COMO GENERO LITERARIO

El cuento es un género tan antiguo como la humanidad. Sus orígenes pueden rastrearse hasta las primeras narraciones orales. "El hecho de que el cuento moderno tenga un origen reciente no indica que sea un género enteramente nuevo. Sus relaciones con el antiguo cuento, con el relato, con la leyenda romántica, con el cuadro de costumbres y hasta con el mito, son evidentes."⁽¹⁾ El cuento propiamente literario aparece en la época romántica, pero existen precedentes lejanos, como el cuento popular y el cuento folclórico, que son abarcados por el amplio concepto actual de "cuento". El cuento moderno ha conservado la brevedad y el interés anecdótico del cuento antiguo, y ha agregado otros valores estéticos como "la elaborada estructura, el interés en el tiempo, el impacto emocional, la conciencia de estilo, etc."⁽²⁾ El cuento moderno no es como el cuento clásico en su estructura (introducción, desarrollo, clímax y desenlace) sino que tiene una estructura más flexible; el cuento como lo conocemos actualmente puede carecer de alguno de estos elementos tradicionales.

El cuento tiene características y técnica propia, que lo distinguen frente a las demás manifestaciones literarias. Grandes cuentistas, escritores y críticos han tratado de establecer esas características, han intentado delimitar al cuento frente a los demás géneros. Se le ha comparado principalmente con la novela, el otro gran género narrativo, y actualmente son reconocidos como "géneros próximos", cercanos pero independientes.

El cuento moderno, según Edgar Allan Poe, debe ser corto,

en comparación con la novela. Esta brevedad es consecuencia de la necesidad del cuento de producir una impresión única, es decir, lograr la unidad de impresión, que es "el elemento de mayor importancia en el cuento."⁽³⁾ La unidad de impresión también determina en el cuento la unidad estructural, o sea, la unidad de acción: el cuento se ciñe a un acontecimiento único, el autor del cuento limita la acción a un solo asunto ficticio ocurrido a un personaje. La unidad de acción y la unidad de impresión son consideradas características esenciales del cuento. La unidad de acción implica un clímax único, un desenlace único, hacia el cual conducen todos los elementos del cuento. El desenlace único confiere a la narración gran intensidad. La necesidad de producir la unidad de impresión determina la unidad estructural, y ésta a su vez, implica la brevedad característica del cuento. Emilio Carilla dice que la extensión, por sí sola, no diferencia al cuento de la novela, que la brevedad es un rasgo externo: "la brevedad (o mayor brevedad) está ligada a la intensidad, esta sí, característica esencial del cuento."⁽⁴⁾

[Horacio Quiroga también defendía la brevedad o economía estilística del cuento.] Defendía además el interés anecdótico, que absorbe la atención del lector: "El cuento literario (es) el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención"⁽⁵⁾. José Enrique Etcheverry⁽⁶⁾ ha establecido las diferentes características que Quiroga atribuía al cuento y a la novela, las cuales expuso Quiroga en sus artículos literarios. Oponía los dos géneros en la siguiente forma: la novela es extensa, digresiva, analítica, amplia; el cuento, por el contrario, es intenso,

conciso, sintético y tenso.

[Quiroga afirma también que en el cuento el autor conduce a los personajes hasta el fin⁽⁷⁾], característica que puede no darse en la novela. Para Juan Bosch, la intensidad del cuento no es necesariamente resultado de su brevedad, sino de ese total dominio del cuentista sobre sus personajes⁽⁸⁾.

No obstante la brevedad característica del cuento, éste debe tener un elemento narrativo o anécdota, es decir, lo que ocurre, lo que se cuenta: "el cuento debe tener un elemento narrativo, elemento que, precisamente, es lo que lo diferencia del simple relato. [En el cuento algo se cuenta, algo ocurre, por insignificante que sea; aun en los cuentos de ambiente, algo pasa. Así lo entendía Quiroga."⁽⁹⁾] Este elemento narrativo debe estar soportado por cierta economía estilística; el cuentista emplea sólo las palabras necesarias, la brevedad del cuento le impide usar recursos superfluos, lo obliga a encontrar el término adecuado y preciso. Todo en el cuento debe tener una función estructural para crear una totalidad y lograr la unidad de impresión. Además, lo que se narra en el cuento debe ser original, ficticio y verosímil; esto lo diferencia de la leyenda.

Jorge Luis Borges distingue el cuento de la novela en la siguiente forma: en el cuento lo importante es la anécdota; en la novela lo es el personaje, es decir, el cuento desarrolla una anécdota, narra una situación única, mientras la novela crea un personaje a través de numerosas situaciones.⁽¹⁰⁾

Los elementos propios del cuento son, entonces, la unidad de impresión, el soporte narrativo y el interés en el desarrollo

de la anécdota y no en la caracterización del personaje, pero dentro de estos límites, las posibilidades son ilimitadas. Estos elementos formales del cuento son constantes estructurales que se han observado en los cuentos hasta hoy conocidos.

En la estructura del cuento son también muy importantes el punto de vista desde el cual se hace la narración, el transcurrir del tiempo, y el espacio en que se sitúa la acción. La elaboración artística que hace el narrador de todos los elementos, crea el microcosmos del cuento. Las posibilidades son infinitas.

Hoy los estudiosos insisten en la técnica del cuento y el oficio del cuentista. Sin embargo, los investigadores que estudian la teoría del cuento, o el arte de escribir cuentos, no siempre están de acuerdo y sus afirmaciones llegan a oponerse.

En suma, el cuento, práctica humana ancestral, es inasible, no se le puede definir perfectamente, sino sólo aproximarse a él, intentar un conocimiento cercano de ese género, que en Hispanoamérica ha alcanzado gran riqueza y variedad.

N O T A S

- 1 Luis Leal, op. cit., p. 7.
- 2 Ibid., p. 7.
- 3 Citado por Leal, op. cit., p. 8.
- 4 Emilio Carilla, "El cuento literario" en El cuento fantástico, Buenos Aires, Compendios Nova de iniciación cultural # 54, 1968. (p. 16).
- 5 En "La retórica del cuento", citado por José Enrique Etcheverry en su ensayo homónimo, en Angel Flores, op. cit., p. 171.
- 6 op. cit.
- 7 En su "Manual del perfecto cuentista", punto VIII.
- 8 Vid. Juan Bosch, "Apuntes sobre el Arte de escribir cuentos", en Espiral, Bogotá, núm. 80, julio 1961. (p. 9).
- 9 Leal, op. cit., p. 9.
- 10 Expuesto por Leal, op. cit., p. 9.

EL CUENTO EN HISPANOAMERICA

El cuento, género de antigüedad milenaria, era conocido en nuestro continente antes de la llegada de los españoles. Las culturas americanas prehispánicas tenían narraciones orales que pasaban de una generación a otra, hasta que fueron compiladas durante la época colonial. Estas narraciones no han sido consideradas como cuentos literarios, sino populares: "Los investigadores más recientes del pasado indígena han demostrado que el cuento era conocido entre los mayas, los aztecas, los incas, los guaraní, los tarascos. Dicho cuento, sin embargo, no era literario, sino popular."⁽¹⁾ En todos los pueblos precolombinos se puede observar fuerte inclinación por las narraciones orales de hechos, leyendas y mitos. Ejemplos de ello son el Popol Vuh y los Libros de Chilam Balam.⁽²⁾ Además, las obras de los cronistas de Indias también contienen narraciones indígenas.

Durante la Colonia no se cultivó el cuento artístico propiamente dicho, pero en las crónicas e historias hay "innumerables narraciones novelescas intercaladas aquí y allá"⁽³⁾.

A principios del siglo XIX, durante la época romántica, aparece en Hispanoamérica el cuadro de costumbres, impulsado por el periodismo. El cuadro de costumbres romántico presentaba una descripción de tipos y costumbres populares, haciendo

énfasis en lo individual y lo pintoresco. Este cuadro de costumbres se convertirá más tarde en el cuento como lo conocemos actualmente.

En la segunda mitad del siglo XIX, una vez consolidada la independencia política en Hispanoamérica, se da el florecimiento del género. El cuadro costumbrista romántico se transforma en cuento realista: los autores se interesan en la descripción objetiva de costumbres para crear el ambiente de sus cuentos. El interés ya no está en lo personal o individual, sino en los problemas sociales del hombre y en su lucha contra el medio. Las corrientes europeas de la época modernista, el naturalismo francés y el realismo español, entre otras, contribuyeron al desarrollo del cuento hispanoamericano, "cuya originalidad debe buscarse en el contenido, en el acento, en la traducción de una realidad social, geográfica y humana, distinta y particular."⁽⁴⁾

El modernismo fue un movimiento principalmente poético, pero los autores más importantes también escribieron cuentos: Darío, Nervo, Lugones, Nájera, por ejemplo. Durante el romanticismo se había cultivado más la novela que el cuento; en cambio, durante la época modernista, los escritores prefirieron el cuento sobre la novela. El cuento modernista tiene forma artística, estilo poético, ambiente exótico y personajes refinados; se aparta, por lo tanto, de los problemas sociales.

Al mismo tiempo que había cuentos modernistas, también había en Hispanoamérica cuentos criollistas, entre los que destacan los de Horacio Quiroga. Los criollistas prefieren lo

nativo y lo cotidiano; abandonan lo exótico y lo refinado. Tratan de crear formas americanas y de expresar temas y asuntos criollos; presentan el paisaje, las costumbres, el lenguaje y la vida americanos. Con los escritores modernistas y criollistas el cuento alcanza un alto nivel artístico y una difusión universal.

Desde principios de este siglo una gran parte de los cuentistas han continuado escribiendo sobre temas y ambientes americanos, casi siempre con fines sociales, y otros creando ambientes cosmopolitas, y asuntos y temas universales. Es decir, que al igual que en las demás manifestaciones de la literatura hispanoamericana, en este género han coexistido las dos tendencias, la esteticista y la social, con cierto predominio de esta última.

A partir de los cuentos modernistas y criollistas, hasta nuestros días, el cuento hispanoamericano se ha desarrollado intensamente como género autónomo, su producción se ha incrementado, presenta infinitas variedades y ha adquirido gran importancia como medio de expresión. A partir de los "ismos" de las primeras cuatro décadas del siglo XX, cada vez más, el cuento hispanoamericano se erguía como una manifestación propia; evitaba imitaciones de lo europeo, aunque tomaba aquellas características que concordaban con la situación del continente. También cada vez más, el cuento fue convirtiéndose en la expresión literaria en que, junto con el ensayo, mejor se conducían los escritores hispanoamericanos,] y que, hasta nuestros días, son "dos de los campos en que nos expresamos con más

originalidad los hispanoamericanos."⁽⁵⁾ En la actualidad se ha observado cierta preferencia en Hispanoamérica por el cuento sobre las demás manifestaciones literarias, tanto de parte de los escritores, como de los lectores. El género cuentístico ha venido cobrando auge, hasta llegar a la exuberancia que presenta hoy.

N O T A S

1 Leal, op. cit., p. 13.

2 Vid. Liscano, op. cit., p. 45.

3 Leal, op. cit., p. 15.

4 Liscano, op. cit., p. 41.

5 Anita Arroyo, "El cuento en Hispanoamérica" en América en su literatura, Barcelona, editorial Universitaria. Ediciones de la Torre, Universidad de Puerto Rico, 1967. (p.411).

V I C T I M A Y V I C T I M A R I O

La producción literaria de Quiroga es muy abundante y diversa. Sus cuentos pueden dividirse en varios grupos; entre ellos destacan los que se relacionan con la naturaleza virgen, con la selva. Otros aspectos, muy importantes también, son el de la anormalidad mental y el caso de los cuentos para niños. Hay también algunos de intención social y uno que otro humorístico.

El tema naturaleza-muerte está presente en casi todos los cuentos de Quiroga que se desarrollan en la selva. Es ésta un universo primitivo y armónico, presidido por cierto orden trágico. En la selva hay una constante e instintiva lucha por la supervivencia; cada ser viviente tiene que matar para evitar ser muerto, para alimentarse o para satisfacer los requisitos de su desarrollo. La muerte viene como consecuencia de un enfrentamiento cuerpo a cuerpo entre dos antagonistas. Puesto que es una lucha a muerte, la victoria de una de las fuerzas en conflicto supone la extinción de la fuerza vencida, estableciéndose una relación de víctima-victimario entre los participantes de la contienda: la víctima es el personaje aniquilado, el que encuentra la muerte; el victimario es el elemento destructor, agresor, el agente de la muerte, el que sale victorioso del combate. Vencedor y vencido, sujeto victimario y objeto víctima, antes de convertirse en tales, tenían el

mismo derecho a la supervivencia y sus vidas tenían el mismo valor⁽¹⁾.

La confrontación entre dos elementos antagónicos y el aniquilamiento de uno de los personajes en contienda son necesarios para mantener el equilibrio natural, el orden de ese universo perfectamente estructurado que es la selva. Esta subsiste e impera en la medida en que el ciclo vida-muerte se está constantemente cumpliendo. Quiroga nos presenta la vida en la selva como un conflicto, como una constante pugna entre diferentes fuerzas que reclaman su derecho a la vida. El hombre, los animales -sean tigres, hormigas o serpientes- y la vegetación, son las diferentes fuerzas en lucha unas contra otras para sobrevivir, para ocupar, o para seguir ocupando, un lugar dentro de ese mundo. Cada una de dichas fuerzas puede resultar vencedora o vencida; la muerte es una posibilidad constante para todos ellos. La superioridad del más fuerte determina la victoria, aunque en ocasiones las circunstancias pueden intervenir y modificar el curso de los hechos en favor de uno u otro lado de la contienda.

En gran cantidad de estos cuentos de selva, podemos decir que en la mayoría, la víctima es el ser humano, y el gran victimario es la naturaleza, a través de los seres que la pueblan. El ser humano inserto en la naturaleza corre una serie de riesgos que no tiene el hombre civilizado. El hombre enfrenta el peligro natural y cotidiano de la selva, y sucumbe ante ella. La selva está representada por sus innumerables habitantes y por las fuerzas naturales, siempre extremas, que parecen

aliarse en la lucha contra el hombre. El ser humano es generalmente la víctima, el vencido, si bien por muy diferentes procesos; cada hombre en los cuentos de Quiroga se enfrenta a la misma lucha vital, pero la batalla definitiva, la que lo convierte en víctima, es individual, específica y única. Además, cada hombre en su lucha con la muerte está solo, no hay ningún otro hombre aliado con él en el momento del enfrentamiento, es una cuestión personal; el hombre está solo. Como la muerte, la soledad es también casi un personaje de los cuentos, los hombres-víctima en Quiroga están rodeados de soledad y de muerte. La naturaleza, una vez que ha seleccionado al victimario que la representa, observa impasible, permanece indiferente ante la muerte de la víctima; nada que pudiera evitar la muerte de ésta sucede en su favor, y la víctima además ya no puede hacer nada para escapar a la muerte, porque se cumple el ciclo del orden de la selva. Los cuentos, en cuanto a las víctimas, son el tránsito hacia su destino trágico, la muerte⁽²⁾.

Ejemplo de este tipo de cuento, en que el papel de víctima corresponde al hombre, son "A la deriva", "El hombre muerto", "El almohadón de plumas", "El hijo", entre tantos otros.

La vida del ser humano en la selva es difícil. La muerte es una posibilidad cotidiana que lo acompaña durante su vida, es una amenaza presente en todo momento,] un simple error puede acarrear la muerte, un ligero descuido puede invocar a la fatalidad. En Quiroga el hombre no sólo se enfrenta a los animales y al clima, sino que también se enfrenta a la casualidad, a la adversidad. El hombre es también víctima de su destino, y no

puede luchar contra él, aunque su mente se resista a aceptarlo, por la brusquedad con que inesperadamente se le presenta la muerte. No sólo no puede enfrentarse a su destino, sino que sin saberlo, favorece su cumplimiento: en las numerosas obras de Quiroga en las que muere un ser humano, se presenta una doble fatalidad⁽³⁾ por la cual la ley implacable de la naturaleza debe cumplirse: la naturaleza es la primera portadora de la fatalidad, pero después que la muerte ha escogido a su víctima, ésta contribuye en alguna forma, irreparablemente, a su destino fatal. Casi siempre comete un error que representa un desafío a la naturaleza. El desafío de cada hombre es diferente al de los demás, pero es inevitable e irremediable.

En conjunto, Quiroga no nos presenta al hombre en relación de superioridad ni de inferioridad con respecto a los demás seres vivientes, simplemente los coloca a todos, hombre y "bestias" en un plano de igualdad, en el que cualquiera puede ganar o perder. Hay que recordar que en los cuentos "Anaconda" y "El regreso de Anaconda", la víctima no es el hombre. Cabe aclarar que cada cuento no es sólo el relato de un enfrentamiento aislado; puede haber varios, y entre ellos, ser uno el definitivo. Debemos aclarar también que el enfrentamiento no siempre es entre lo humano y lo animal. El clima, los elementos naturales -sequías, sol intenso, lluvias, tormentas, etc.- son también fuerzas con las que tienen que luchar hombres, animales y vegetación. Hay relatos en los que se enfrentan hombre con hombre ("Una bofetada", "Los mensú"); animal con animal (en "La goma ciega" hay un enfrentamiento entre la goma y

unas avispas), o las fuerzas naturales con la vegetación (en "Los fabricantes de carbón" una helada destruye naranjales y bananales). Es decir, no siempre el ser humano es el protagonista de los conflictos. Esto viene a reforzar el concepto de la igualdad del hombre con los otros habitantes y aun con los elementos naturales de la selva; todos en armonía cumplen el ciclo vital de la naturaleza.

No obstante la situación de igualdad entre el hombre y las demás criaturas vivientes antes mencionada, el hecho de que generalmente la víctima sea el hombre y el victimario sea la naturaleza, se debe seguramente al propósito de Quiroga de exponer la condición de fragilidad, de incertidumbre, de vulnerabilidad de la vida humana.

Este trabajo se propone analizar dos cuentos en donde un ser humano muere por la acción de un elemento de la selva: "El desierto" y "La miel silvestre"; intenta analizar el proceso que convierte al hombre en víctima, las causas de que su victimario lo elimine y la forma en que lo hace. Los dos cuentos están narrados desde el punto de vista de la víctima. En ambos presenciamos la muerte de un ser humano, pero el tratamiento que recibe cada uno de ellos por parte del autor es muy distinto: como se verá en los capítulos correspondientes al análisis, en "La miel silvestre" Quiroga parece ensañarse contra su personaje, mientras el protagonista de "El desierto"

es visto con tanto respeto, afinidad y simpatía por el autor.⁽⁴⁾

En los dos cuentos está presente el horror, pero es de muy distinta clase: en "La miel silvestre" hay una enorme dosis de ironía, que crea un ambiente grotesco, de horror físico, elemental. En "El desierto", en cambio, el horror es consciente, de dolor moral y el ambiente es trágico y patético.

En algunos cuentos de los que componen este grupo en que hay un hombre víctima, la narración se nos da sólo a partir del momento en que éste empieza a serlo, llegando en ocasiones a presentarnos seres que se encuentran en el momento mismo del paso de la vida hacia la muerte; magistralmente se nos narra sólo el momento en que el hombre pierde la vida, el momento en que pasa de ella a la muerte, casi siempre sorpresiva e injusta, y la consecuente resistencia del hombre a creerlo, a aceptarlo. Los ejemplos más notables son "El hombre muerto", y sobre todo, "A la deriva". Los cuentos que se analizan en este trabajo no narran únicamente el momento en que el hombre muere, sino

se nos relata antes una serie de hechos que definitivamente no sobran, sino que enriquecen el desenlace final, la muerte de los protagonistas. Así, en "El desierto" hay al principio escenas felices que contribuyen a aumentar el contraste con la tragedia final. En cuanto a "La miel silvestre", tampoco se narra sólo la muerte del protagonista, sino que se dan antes ciertos datos y hechos que configuran la imagen del personaje y que explican y justifican el desenlace final.

En los dos cuentos aquí analizados Quiroga juega con el lector, llevándolo por pistas falsas⁽⁵⁾ y hechos imprevistos

que tensan y aflojan el hilo del relato para darle mayor fuerza al clímax, al desenlace fatal. Estas desviaciones llevan al lector a pensar en lo que es posible que ocurra, y que después no sucede. Es decir, lo esperado no se presenta; sucede lo inesperado, que toma al protagonista, y al lector, por sorpresa.

Por último: en los dos cuentos los victimarios del ser humano son animales, específicamente insectos. Ermilo Abreu Gómez⁽⁶⁾ ha visto que en las obras de Quiroga los animales están en su medio natural propio y actúan instintivamente como miembros de la especie a que pertenecen. Además, sus medios de defensa son naturales; también son naturales sus armas de supervivencia. En cambio, el hombre se encuentra en un medio natural ajeno a él, actúa como individuo, no como miembro de su especie, su lucha es individual y no cuenta con medios naturales de defensa y supervivencia, sino con instrumentos producto de su civilización, que poco o nada le sirven.

Por otra parte, ni el hombre ni los animales pueden escapar al ciclo vital de la naturaleza. Los animales no lo desafían; el hombre sí. En los dos relatos hay desafío humano a la naturaleza; particularmente notable en "La miel silvestre", sutil en "El desierto", aunque determinante de la suerte del protagonista. (Sin embargo, lo sobresaliente en este relato es una regulación de incidentes adversos⁽⁷⁾).

NOTAS

1 "todas las vidas tienen el mismo valor" en el Universo, dice la serpiente en "Juan Darién" la madre, quien antes ya

había sentido que "ante la suprema ley del Universo, una vida equivale a otra vida..." (El desierto, Buenos Aires, Losada, 1970, pp. 126 y 127).

2 Vid. Bratosevich, op. cit., p. 163, en relación al protagonista de "La insolación".

3 Vid. Bratosevich, op. cit., p. 153.

4 Recordemos que el cuento ha sido considerado autobiográfico.

5 Vid. Bratosevich, op. cit., p. 169.

6 Ermilo Abreu Gómez, "Horacio Quiroga", Unión Panamericana, Washington, 1951 (Semblanzas Literarias, II), p. 13.

7 Vid. Bratosevich, op. cit., p. 117.

" L A M I E L S I L V E S T R E "

Un hombre de ciudad decide ir a conocer la vida de la selva, y en ella muere, devorado por hormigas carnívoras. La miel que ingiere casualmente favorece el trabajo de las hormigas, pues lo paraliza. Este horrorizante agente de la muerte, las hormigas, llega a ser más importante que su víctima, el personaje de ciudad, y más importante que la miel silvestre que da título al cuento; las hormigas son las principales protagonistas en un momento dado, como elementos integrantes de la selva, que es en realidad el gran protagonista y el gran victimario.

. El relato infunde horror, pero no por la muerte de Benincasa, el hombre víctima, sino por la forma en que la selva lo elimina. Benincasa es el instrumento por medio del cual Quiroga conduce al lector a sentir miedo de la selva y a respetarla como el mundo desconocido, el universo organizado que es. La selva representa una totalidad con sus propias leyes, mismas que deciden la vida o la muerte de los seres que la integran, a cada momento. La selva es enorme, grandiosa; Benincasa, insignificante, tiene la osadía de penetrar en ella, la desafía. No le tiene respeto ni temor porque no la conoce, la toma como una aventura y confía ingenua y orgullosamente en su capacidad para controlarla. Benincasa funciona

como elemento irruptor del sistema, hay cierta desobediencia suya al querer entrar en la selva, y una especie de castigo a ese desafío; amenaza el orden y antes de que pueda provocar el desequilibrio y el caos, su acción tiene un castigo: la muerte. Los hechos lo conducen a convertirse en víctima de la selva, y por lo tanto, a desaparecer. Desde el momento en que Benincasa entra en la selva, se hace patente que tiene que morir, ese va a ser su destino. Apenas llega, la muerte lo escoge. Benincasa, como hombre de ciudad, demuestra desde el principio una completa falta de conocimiento de la selva y una total ineptitud para sobrevivir en ella, lo que contribuirá en gran parte a su trágico final. Por otra parte, el sistema natural del monte estaba en orden. Benincasa, ajeno a él, viene a interrumpirlo. La selva no se lo permite; lo elimina y se restablece la situación armónica original. La selva para Quiroga es una totalidad perfecta y autosuficiente, un universo casi sagrado e inviolable. Por ello elimina al intruso. No es casual que el narrador se refiera a las hormigas como invasoras en dos ocasiones. La primera, cuando el tío se felicitaba "de haber contenido a tiempo la invasión."(p. 26).[†] Posteriormente, el narrador se refiere a ellas como algo "que invadía el suelo."(p. 27). La primera invasión es controlada porque tuvo lugar en la casa de un habitante del monte, que lo conoce y ha podido dominarlo porque forma parte integrante de él y conoce sus leyes. La segunda invasión no la puede controlar el protagonista. Es la

+ Todas las citas están tomadas del texto Horacio Quiroga. Cuentos, México, Porrúa ("Sepan cuántos..." 97), 1974. Se indica la página entre paréntesis.

selva la que controla, a través de las hormigas, la invasión de Benincasa. Desde la perspectiva de la selva como sistema, la muerte de Benincasa es necesaria: la selva está reestableciendo su equilibrio, que se ha visto amenazado. Es significativo que el agente de la selva que elimina al intruso sean hormigas llamadas "corrección"; la selva "corrige" a través de ellas, el desequilibrio que representa la llegada del hombre de la ciudad, y recupera su estado original.

El relato contiene al principio una historia paralela a la principal, después la historia de Benincasa y las hormigas, y por último dos párrafos explicativos. El cuento funciona a base de correlaciones. En la historia inicial el narrador plantea lo que será el tema: el desconocimiento de la selva por el hombre de la ciudad. Establece desde el principio la oposición ciudad-selva relatando la historia de dos jóvenes que van a vivir al monte, el cual conocen solamente por lecturas de Julio Verne. Este relato es paralelo al del protagonista, ya que sus personajes tienen, igual que Benincasa, una concepción falsa de la naturaleza intocada, salvaje. De los dos relatos se desprende que, para conocer el bosque, hay que entrar en él, experimentarlo; antes no es posible.

Debido al planteamiento de la narración, la oposición ciudad-selva, hay a lo largo del texto una serie de antagonismos, de enfrentamientos entre esos dos ámbitos contrarios. En todos los casos hay crueldad y fina ironía contra el hombre de la ciudad. El cuento está lleno de ironía. Horacio

Quiroga rara vez se burla de sus personajes, pero en esta ocasión lo hace. Hay ironía desde la introducción, y se va a repetir a lo largo del relato. Nos dice Quiroga de los dos jóvenes que "vivirían primitivamente de la caza y la pesca. Ciertamente es que los dos muchachos no se habían acordado particularmente de llevar escopetas ni anzuelos; pero, de todos modos, el bosque estaba allí, con su libertad como fuente de dicha y sus peligros como encanto."(p. 25). La ironía se repite cuando nos aclara que sus hermanos menores, "iniciados también en Julio Verne", al encontrarlos, estaban asombrados de que "sabían andar aún en dos pies y recordaban el habla."(p.25).

Los dos muchachos dejan la ciudad para ir al bosque, igual que Benincasa. Los tres tienen una concepción falsa de la naturaleza y los tres la miran como una aventura. Pero hay cierta diferencia: los dos jóvenes regresan vivos porque escogen para su aventura un "bosque dominguero". Benincasa, en cambio, se va realmente al bosque, a la selva, y muere. Se enfrenta a un reto desconocido para romper la monotonía de su vida. El narrador hace otro símil para explicarnos por qué Benincasa se va a la selva: "así como el soltero que fue siempre juicioso cree de su deber, la víspera de sus bodas, despedirse de la vida libre con una noche de orgía en compañía de sus amigos, de igual modo Benincasa (...)" (p. 25). Al referirse a los dos jóvenes, el narrador ha empleado en el principio del relato una construcción que repetirá después refiriéndola a Benincasa, cuando cambia el fusil por el machete: "Ciertamente es que su pulso no era maravilloso, y su acierto, mucho menos. Pero

de todos modos lograba trozar las ramas, azotarse la cara y cortarse las botas; todo en uno."(p. 26). La construcción es la misma; también la intención. En ambos casos se trata de satirizar la situación, haciendo burla de jóvenes citadinos enfrentados a un mundo distinto al suyo. La manera irónica de decir las cosas al referirse a Benincasa, se hace también manifiesta, por ejemplo, cuando el narrador nos dice que el personaje "quiso honrar su vida aceitada con dos o tres choques de vida intensa"(p. 25). También hay ironía en el hecho de que busca "vida intensa" y lo que encuentra es la muerte. De igual forma es irónico lo que el mismo Benincasa dice, por ejemplo, cuando el tío le pregunta a dónde va y él le responde "al monte, quiero recorrerlo un poco"(p. 25). También cuando el narrador pone en el pensamiento de Benincasa: "Las fieras llegarían poco a poco"(p. 26). En fin, el narrador se burla cruelmente del protagonista al llamarlo repetidas veces "el contador". Toda su sabiduría, útil en su medio, de nada le va a servir en la selva. Necesitaría otro tipo de conocimientos. También es irónico el narrador en la manera de describir al personaje: "era un muchacho pacífico, gordinflón y de cara rosada, en razón de su excelente salud. En consecuencia, lo suficiente cuerdo para preferir un té con leche y pastelitos a quién sabe qué fortuita e infernal comida del bosque."(p. 25). Es irónico que precisamente una comida en el bosque lo lleve a la muerte. En las características suyas mencionadas por el narrador, viene ya parte del cumplimiento de su destino: después no es raro ni gratuito que coma la

miel. El mismo favorece que su destino se cumpla al cometer el error de comer miel desconocida. Nos dice el narrador que el personaje con "íntima gula"(p. 26) observaba la miel y que "la paladeó golosamente."(p. 27). Por su naturaleza, Benincasa ingiere la miel, y va a encontrar una muerte que nunca hubiera podido imaginar un hombre de ciudad y por añadidura glotón: morir precisamente comido, devorado, por hormigas; servir de comida, en lugar de comer. Ya desde la mención de una "fortuita e infernal comida del bosque" el narrador nos anuncia la cercana muerte del protagonista, pero además de que va a morir por comer algo en el bosque, va a servir él mismo de comida; desde esta perspectiva la frase tiene doble efecto y doble intención irónica. Las descripciones de Benincasa y los comentarios del narrador sobre él, van propiciando que el desenlace final dé al cuento un fuerte tono grotesco, especialmente característico en este relato. La ironía está presente a todo lo largo, y contribuye a dar ese tono grotesco.

Por otra parte, hay también ironía cuando se superponen los dos significados de la palabra hormigueo: el efecto de la parálisis, y las hormigas reales; en la escena siguiente a la ingestión de la miel, dice el narrador: "los pies y las manos le hormigueaban."(p. 27). Menciona después que "la sensación de plomo y el hormigueo subían hasta la cintura"(p. 27), hasta que finalmente, nombra a las hormigas. Todos estos elementos van creando la atmósfera de horror que impera en el relato. Es un horror físico y elemental, que desemboca en el terror y el pánico. A la vez, se mantiene un ambiente grotesco

creado en gran parte por el tono irónico.

El concepto que Benincasa tiene de la selva es el adquirido a través de lecturas idílicas; su conocimiento es producto de la imaginación, no de la experiencia real. Lleva una visión idealizada y errónea a la selva. Lleva también equipo producido por la civilización y equivocado para sobrevivir en la selva. Un motivo recurrente son las botas que lleva puestas. Son un instrumento inútil para él. En repetidas ocasiones el narrador las menciona irónicamente, por ejemplo, al inicio del relato: "el orgullo de sus stromboot"(p. 25) lo llevó a escapar a Misiones. Posteriormente, nos dice que Benincasa "remontaba el Paraná hasta un obraje, con sus famosos stromboot" (p. 25) y que "apenas salido de Corrientes había calzado sus recias botas"(p. 25). Más adelante: "cuidaba mucho de su calzado evitándole arañazos y sucios contactos"(p. 25). A pesar de ello, cuando cambió el fusil por el machete, se cortaba las botas con él, por su falta de destreza al manejarlo. Es irónico también que la primera vez que le pican las hormigas sea en el pie, cuando no tenía las botas puestas. Parece ser que a Benincasa le interesaba proteger las botas, no los pies. Después el tío le pronostica: "no vas a poder dar un paso" y efectivamente, con todo y sus botas, "intentó un paso adentro, y quedó quieto"(p. 25).

El fusil tampoco le sirve. Cuando la primera vez va hacia el bosque pero no entra en él, lo lleva colgado al hombro. La segunda vez, al día siguiente, también lo llevaba, pero no lo utilizó. Después comprendió que el fusil no le servía y lo

cambió por un machete, pero no sabía manejarlo. Por su ignorancia y su concepción falsa de la naturaleza, el protagonista comete repetidos errores que van preparando y favoreciendo su destinio. En primer lugar, festeja el haber terminado sus estudios con un viaje de aventura a la selva. Los medios defensivos (botas, fusil) con que va equipado son inútiles. Después come despreocupadamente miel silvestre, sin imaginar que podría ser dañina, a pesar de que tenía extraño sabor. Cuando la voz del narrador nos aclara: "No es común que la miel silvestre tenga esas propiedades narcóticas o paralizantes, pero se la halla" (p. 28), se refuerza la idea de que el destino de Benincasa ya estaba trazado, al encontrar, precisamente él, una miel que no es común y que es venenosa; al comerla, favorece su destino. También refuerza la idea de fatalidad el hecho de que "Benincasa volvía (al obraje), cuando un sordo zumbido le llamó la atención"(p. 26).

El tío es un personaje importante en el relato y merece atención especial. Es un habitante de la selva, en contraposición con el protagonista, que es de la ciudad. Sabe controlar la invasión de las hormigas en su obraje. Es el que despierta a Benincasa en esa ocasión, y lo salva en cierta forma. Es el que encuentra el cadáver después y adivina lo sucedido. En dos ocasiones lo que el tío advierte a Benincasa es exactamente lo que sucede: primero, cuando le dice que no podrá entrar en la selva, ciertamente no puede. Pero su segunda advertencia es de mayor alcance; el tío funciona como un oráculo para el protagonista y podría ser un medio para que Benincasa eludiera su

destino. Al lector, en la segunda ocasión, le anuncia, casi descuidadamente, lo que sucederá cuando el relato llegue al clí-max; refiriéndose a las hormigas, le dice a su sobrino: "levántate, que te van a comer vivo"(p. 26). Precisamente el fatal destino del personaje es que las hormigas lo devoren vivo, por no poder levantarse del suelo.

Los elementos que van dando el ritmo del relato son el silencio y la tranquilidad; un grito de angustia del personaje víctima y un desenfrenado movimiento por parte de las hormigas los interrumpen brevemente en el clímax. El silencio funciona como ambientación de la escena principal. La acción se desarrolla en un monte silencioso. "De la bullente vida tropical no hay a esa hora más que el teatro helado; ni un animal, ni un pájaro, ni un ruido casi"(p. 26). Sólo el zumbido de las abejas llama la atención del personaje, y hasta el clímax del relato, cuando el ritmo es notablemente acelerado, el silencio es interrumpido por el último grito de Benincasa, grito de horror que es "un verdadero alarido"(p. 27). Fuera de esto, no hay ruido en el monte. Tampoco hay movimiento. La atmósfera es de tranquilidad y quietud. Sólo hay el movimiento de Benincasa, y es uno calmado, pausado; se apodera de la miel "después de un momento de descanso"(p. 26); come la miel sentado en un tronco, sin prisa, "después de haber permanecido medio minuto con la boca inútilmente abierta"(p. 27). Termina "uno tras otro, los cinco panales"(p. 27); prolonga aun la suspensión y los repasa. Unida a este pausado movimiento hay una atmósfera

de pesadez: el narrador llama a la miel "densa"(p. 27) cuando Benincasa la prueba. Después, en el intento de comerla, no lo logra porque "la miel era espesa"(p. 27) y no cabía por el agujero que había hecho. Por fin la miel cae en "pesado hilo"(p. 27). Benincasa, ya de suyo calmado, lento, estaba "pesado de miel, quieto"(p. 27). Sus movimientos, pausados y sin prisa, después de tomar la miel se van transformando poco a poco en una inmovilidad total: "Al levantarse e intentar dar un paso, se había visto obligado a caer de nuevo sobre el tronco"(p. 27). Después vuelve a intentar levantarse, pero esta vez ni siquiera lo logra: "no había podido ni aún moverse"(p. 27). Hay un contraste funcional en la narración: a la vez que el movimiento de Benincasa disminuye, su horror y su angustia aumentan, como también va aumentando la tensión del relato. La creciente inmovilización del protagonista comienza en las piernas y va ascendiendo en su cuerpo, hasta que llega a la inmovilidad total. Durante los dos intentos frustrados de levantarse, el único movimiento real es el de las hormigas. Tenemos un contraste dramático, entendiendo este término en su sentido de acción: la víctima es un personaje siempre lento y que poco a poco va a quedar inmóvil, mientras el victimario representa el movimiento rápido. Desde la primera descripción de las hormigas, las expresiones usadas para referirse a ellas, dan la idea de movimiento, unido a una gran voracidad. Posteriormente, cuando el movimiento de Benincasa cesa, el de las hormigas es el único que preside el paisaje: "por sus piernas trepaba un precipitado río de hormigas negras. Alrededor de él la corrección

devoradora oscurecía el suelo, y el contador sintió, por bajo del calzoncillo, el río de hormigas carnívoras que subían"(p. 27). En cambio, Benincasa va siendo absorbido, asimilado, por la tranquilidad del bosque, cuyo silencio y quietud representan en parte la muerte, el cese de todo movimiento. Al hacer su aparición, y durante el corto tiempo en que exterminan al personaje, las hormigas interrumpen la quietud de la escena, y por lo que el narrador ha dicho de ellas ("Una vez devorado todo, se van" p. 26), debemos suponer que después desaparecen, es decir, la tranquilidad se ve sólo brevemente interrumpida, así como el silencio es interrumpido unos instantes por el alarido que lanza Benincasa. Este grito y la acción de las hormigas aceleran el ritmo del relato, que así llega al clímax.

Un factor que contribuye también a esta oposición entre Benincasa y las hormigas es el hecho de que casi todos los verbos de la narración están en pretérito e imperfecto. Sólo cuando llega a la descripción de las hormigas los verbos están en presente, denotando acción en ese mismo momento; además, los verbos empleados para referirse al victimario denotan movimiento constante. Es notable la fuerza de expresión de las combinaciones "avanzan devorando", "marchan velozmente". Cada expresión usada para referirse a ellas conlleva marcadamente la idea de acción: "exterminación absoluta", "río devorador"(p. 26). Para referirse a la víctima, el narrador emplea el pretérito y el imperfecto. Estos dos tiempos verbales, junto con el lenguaje y las expresiones seleccionadas, crean una atmósfera

de pesadez y lentitud: "-Esto es miel, se dijo el contador"; "una vez bien seguro de que sólo cinco bolsitas le serían úti les, comenzó. Su idea era sencilla", etc.(pp. 26-27). Se observa así un fuerte contraste entre la víctima y el victimario, y además la situación se acentúa en el momento del ataque, por la total inmovilización causada por la miel: Benincasa es el objeto pasivo y las hormigas el sujeto activo.

Por otra parte, como factores que refuerzan la ironía y al mismo tiempo la idea del destino del protagonista: la víctima tiene todo el tiempo necesario para acabar de comer toda la miel, las hormigas no lo interrumpen en ese momento, sino has ta que ha terminado. Después, el ataque que sufre Benincasa es instantáneo y él ya no tiene tiempo para defenderse pues está bajo los efectos narcóticos de la miel que, paradójicamente, tanto tiempo le llevó tomar. Y además, el ataque es tan rápido que no le da tiempo de hacerse consciente totalmente de su cercano fin.

El sueño es otro elemento, en estrecha relación con el movimiento y con su ausencia. En la segunda noche, Benincasa "dormía profundamente"(p. 26) como también "profundamente dor mido"(p. 26) estuvo su fusil durante el día. Benincasa dormía. El tío lo llama "dormilón". Después del incidente de las hormigas, "Benincasa reanudó el sueño"(p. 26). Al día siguiente se va al monte "crepuscular y silencioso"(p. 26), irónicamente propicio para el sueño. En la primera ocasión en que se pre sentan las hormigas, estaba dormido. De igual forma, posteriormente, las hormigas lo devoran cuando está adormecido y

somnoliento. Benincasa llega a la selva a dormir. Esta serie de menciones del hecho de que dormía en exceso, siguiendo sus costumbres citadinas, contribuyen a formar la imagen de un ser comodino, lento, poco activo. Hay por otra parte, varias expresiones que colaboran en la creación de la atmósfera de sueño: después de comer la miel, con "los ojos bien abiertos, Benincasa consideró de nuevo el monte crepuscular"; poco después, "una visible somnolencia comenzaba a apoderarse de él" (p. 27) Estas expresiones redondean la imagen de sueño, de adormecimiento que envuelve siempre al protagonista, no solamente en el bosque a causa de la miel, sino también en general, como parte de su carácter, lo que nos lleva a pensar que, aún sin la ayuda de la miel, Benincasa habría sucumbido ante su victimario, las hormigas. Hay que recordar que cuando éstas aparecen por primera vez, el personaje dormía, pero la intervención del tío lo salva.

Hemos dicho antes que el relato infunde horror por la forma en que la selva elimina al intruso, por la forma en que se cumple su destino. El horror también está dado por el color negro imperante en el paisaje de la escena del clímax: las bolsas de miel eran "bolas oscuras"(p. 26); la miel, "oscura, de sombría⁺ transparencia"(p. 27). Cuando el personaje está mareado después de tomar esa miel oscura, "el suelo oscilante se volvía negro" y él temía que "eso negro" en el suelo fuera

* el adjetivo está usado aquí muy irónicamente. La expresión está formada por dos contrarios enlazados, y el adjetivo está usado en sus dos significaciones.

la corrección(p. 27).-Hasta que finalmente, aterrado, se da cuenta de que eran hormigas negras las que lo oscurecían. En contramos un paralelismo entre la miel y las hormigas: las dos son negras, y entre ambas traen la muerte. La oscuridad del crepúsculo, propia para el sueño, se une a la miel y a las hormigas, agentes de la muerte.

El horror en el relato no es el que se produce por el miedo a lo desconocido o a lo sobrenatural, horror elaborado, concebido por el pensamiento. Por el contrario, es un horror primitivo, elemental, fisiológico. La primera descripción de las hormigas es ya horrorizante: "Son pequeñas (...) devorando todo, se van"(p. 26). Este primer efecto de horror se ve redondeando en el clímax, con el color negro imminente es el paisaje. También contribuyen a crear la atmósfera de horror, ciertas expresiones usadas por el narrador, una muy cerca de otra, refiriéndose a la víctima: "la respiración se le cortó en seco, de espanto (...) se le erizó el cabello de terror (...) el horror de morir allí (...) En su pánico constató (...) Su angustia cambió de forma (...)" (p. 27). La rapidez de las acciones en este pasaje acelera también el horror, y los últimos párrafos a su vez redondean el ambiente, son la descripción del horror mismo: "Otra vez (...) que subían." (p. 27).

El victimario en este relato no hace sino sobrevivir, aunque ello signifique la total destrucción de lo que encuentra a su paso; esta característica es parte de su forma de ser y tiene pleno derecho a buscar su supervivencia. El autor utiliza a este victimario para llenar magistralmente de horror

su narración; en todo el tratamiento del personaje, en las descripciones, aunque no son extensas ni numerosas, se crea la atmósfera de horror que preside al relato, y que es culminante en el clímax.

El victimario es en un principio desconocido para el personaje víctima; Benincasa no conoce las hormigas llamadas "corrección", no tiene siquiera una ligera idea acerca de su existencia. Son "fieras" totalmente distintas a las que esperaba y sobre las cuales pensaba salir triunfante, y por ello Benincasa parece olvidarlas después de conocerlas. Lo anterior es también un elemento del tono irónico y grotesco del cuento.

Benincasa, en su calidad de visitante de la selva, se ve obligado a tomar parte en el ciclo vida-muerte de la naturaleza, sin saberlo. Por lo tanto, está en seria desventaja ante su victimario, y ante la situación en general, pues ignora las leyes de supervivencia vigentes en la selva. Igualmente está en desventaja en relación con los demás hombres-víctima de los cuentos de Quiroga, acostumbrados a vivir en la selva. Si ellos difícilmente sobreviven, Benincasa no tiene absolutamente posibilidades.

En el relato no hay dudas con respecto a la víctima, pues por la forma en que el narrador trata a Benincasa, se deduce que de no morir cuando lo hace, no habría podido sobrevivir mucho tiempo, y que de no ser víctima de las hormigas, lo hubiera sido de cualquier otro elemento de la selva. En cambio, la técnica del narrador para presentar al victimario desconcierta al lector. Hay anticipaciones que después parecen no tener importancia, hay desvíos e imprevistos que introducen el elemento

sorpresa, aumentando la tensión y el horror. Se narra un incidente que hace pensar que el victimario serán "diminutas abejas"(p. 26). Pero las abejas no le pican, como podría esperar el lector; en cambio, las hormigas sí ya le habían picado antes. Después del primer incidente con las hormigas, y después de la presencia inofensiva de las abejas, se puede pensar que con la miel (que además da título al cuento) va a envenenarse el personaje, lo que después no sucede; la miel causa la muerte, pero no directamente; la miel es en esta forma una pista falsa. A la vez, la miel contribuye a aumentar la tensión, pues por el hecho de ser el título del relato, cuando aparece en escena aleja en gran medida, en el recuerdo del lector, la primera aparición de las hormigas⁺. Al mismo tiempo las hormigas ya habían aparecido antes en una ocasión, y hay después todo un párrafo explicativo, preparatorio y de advertencia sobre ellas. Su segunda aparición ya no es gratuita, aunque sí inesperada, y eliminan al protagonista, pero ayudadas por la miel que había entrado en escena poco antes.

En todo el relato hay una serie de elementos que van preparando el desenlace, pero la estructura del cuento favorece al mismo tiempo lo sorpresivo: el final no es gratuito; es inesperado. El autor no emplea expresiones sobrantes. Por el contrario, dada la intensidad de su estilo, cada expresión y aun cada vocablo utilizado, van cargados de un enorme contenido, que debe a veces ser desglosado en sus múltiples significados.

+ Acerca del título del cuento: la narración se va acercando paso a paso a la miel silvestre, igual que el protagonista. Se narra primero la historia paralela, después Benincasa llega al obraje, y ya dentro de la selva, encuentra el tronco hueco, las abejas, luego las bolsas de cera, la miel.

Todo lo que el autor anota tiene una razón de ser, un sentido que se va aclarando al avanzar en la lectura. El relato se va definiendo paulatinamente en favor del desenlace, permitiendo a la vez, la intervención de lo imprevisto.

" E L D E S I E R T O "

Un hombre viude habita con su hijo y su hija, de cinco y seis años de edad, en una casa que construyó en la selva de Misiones. Viven felices y en armonía hasta que se acumulan una serie de incidentes adversos que culminan con la muerte del padre y con el consecuente abandono de las criaturas a sus propias fuerzas y a su corta edad. El relato puede dividirse en tres partes: primero hay una escena nocturna de peligro, después se narra la vida cotidiana del personaje y sus hijos, y posteriormente viene el clímax y el desenlace trágico. La tercera parte se relaciona con la primera, pues se vuelve a la lucha contra los elementos adversos de la naturaleza y se cumple la amenaza de muerte que el peligro de la primera escena había sugerido. La segunda parte contrasta por oposición con la tercera; escenas cotidianas de felicidad terminan en una tragedia sobrecogedora. Los niños quedan solos y desamparados, abriéndole al relato dos posibilidades, aunque una muy remota y optimista: sobreviven, guiados por las enseñanzas de su padre, o mueren, de una muerte terrible: de hambre. Esta segunda opción parece más verosímil al lector. Los niños saben hacer piezas de cerámica, tienen caballo y saben montarlo, saben llegar al río ("llegaban a veces, solos, hasta el Yabebirí" p. 89) en donde encontrarían pobladores, pero el día

en que muere el padre es de temporal y la situación no va a cambiar, va a durar el mal tiempo. De hecho, la muerte de las criaturas comienza desde horas antes de que muera el padre: "el muchacho no había traído esa tarde la leche(pp.94); había dos galletas "todavía en la lata"(p. 95) y el padre, aunque tenía el propósito de levantarse ("después haré el café" p. 95, había dicho a los niños), no pudo hacerlo.

La situación de abandono total, patético, en que quedan los niños, solos, sin comida e imposibilitados para recibir o ir en busca de ayuda, por el mal tiempo, situación que va a desembocar inevitablemente en su muerte, llena de horror al relato. Horror que percibe el lector junto con el protagonista, a quien no horroriza su propia muerte, sino la de sus chiquillos. Aquí el horror no tiene el tono grotesco de "La miel silvestre", pues el ambiente es trágico, patético.

La separación dolorosa de un padre y sus hijos causada por la muerte del primero, se establece como un contraste trágico e injusto: casi a todo lo largo del cuento tenemos a los personajes viviendo escenas alegres, el cuento es uno de los pocos de Quiroga en que hay alegría. La vida del hombre y los niños, si bien difícil, es feliz y llena de actividades en común: De pronto una serie de incidentes corta ese estado paradisíaco y desencadena una tragedia que es también un extremo, es propiamente un destierro el que estos niños sufren antes de morir. El cuento es para los niños, el tránsito del paraíso al destierro, "El desierto" es el destierro. Desde las líneas iniciales el lector observa que el relato sucede en plena selva, no en

el desierto. Es hasta el final cuando el título queda totalmente aclarado, a diferencia de la gran mayoría de los títulos de Quiroga, que permiten al lector adivinar por lo menos una parte de la trama. Las criaturas quedan solas, como en un desierto. No tienen qué comer y las posibilidades de que consigan ayuda son remotas, si no es que inexistentes; quedan en un desierto objetivamente hablando, pues no hay nadie más. Por otro lado, la idea de desierto es la de un lugar deshabitado y en este relato los personajes van desapareciendo uno a uno: la madre de los niños ha muerto, poco después se va la cocinera, posteriormente muere el padre e inevitablemente también morirán los niños; no va a quedar nadie allí, se va haciendo poco a poco más "desierto". También la tremenda soledad en la que quedan los niños es un desierto afectivo y anímico, en contrapunto con la gran felicidad familiar que habían conocido al lado de su padre; a lo largo de la narración hay referencias a la unión en que vivían los tres, y el gran amor que el padre sentía hacia sus hijos y ellos hacia él. La felicidad estaba unida a una identificación de los niños con su padre; en fin, existía una relación sólida entre ellos. Sabemos que "reía con sus dos cachorros que formaban con él una sola persona"(p. 88); que las criaturas se sentían "entrañablemente ligadas a aquel hombrón que jugaba horas enteras con ellos"(p. 89). La tragedia de la separación es aumentada por anotaciones como aquella en que se nos dice que los niños, "cachorros alegres, no hubieran sabido qué hacer un instante sin la compañía del padre"(p. 89). O cuando se narran las "inquietudes experimentales" del

padre, se menciona que los hijos estaban "constantemente a su lado"(p. 89). Una situación original feliz se ve cortada, se transforma hasta extinguirse trágicamente. Se da una ruptura fatal e injusta de la relación padre-hijos. Como decíamos, hay un enorme y marcado contraste entre la situación inicial, armoniosa, y la situación final, de dolor y desgracia, y en ese contraste reside también parte del horror. Este paso de la felicidad a la desgracia es un elemento típico de tragedia.

El personaje víctima en este relato es muy diferente al de "La miel silvestre". Subercasaux es un hombre que sabe vivir en la selva, la respeta y está adaptado a ella. Su vida y la de sus hijos transcurre entre el monte, el río y su casa. Su diaria lucha por sobrevivir en ese mundo primitivo es dura, pero él tiene los conocimientos y las armas necesarios, y su vida transcurre de una manera adecuada al medio que escogió para vivir. El mismo ha solucionado sus necesidades fundamentales: para su necesidad de vivienda, construyó su casa; para el transporte por tierra tiene caballos y sulky; para navegar por el río, canoa (y hasta para ir desde el monte a la casa ideó un sistema colgante). Las necesidades alimenticias y de vestido de la familia también puede satisfacerlas. Además sabe reconocer el peligro natural de la vida diaria en la selva, y sabe vencerlo. Tiene además "inquietudes experimentales" y él mismo construye lo necesario para satisfacerlas. Es un hombre emprendedor y alegre, es un padre cariñoso. Pero principalmente, un hombre que ama la selva y es feliz

viviendo en ella. Sus hijos han aprendido de él el amor por la selva, y hasta donde lo permite su corta edad, su educación ha estado encaminada a valerse también por sí solos, y poder sobrevivir en ella. Subercasaux es un hombre noble; su muerte es terriblemente injusta y la tragedia de los niños conlleva el horror. Pero sucede que así es la selva; sobrevivir en ella es asunto casi imposible y en este caso particular las circunstancias se unen para desencadenar el proceso trágico. No sólo es el detalle de que se va la cocinera, lo que ocasiona la tragedia. Es también una infección causada por un pique y es también un inoportuno estado de mal tiempo, que se viene a sumar al cuadro patético ya existente, y a empeorarlo hasta la tragedia. Es la lucha por la supervivencia en la selva, la batalla del hombre contra el medio natural en que habita; es lo trágico de un mundo primitivo, el hombre cotidiano enfrentado al peligro natural de ese mundo que es la selva, y que en esta ocasión lo vence, como sucede en tantos otros cuentos de Quiroga. Consideramos que, sin embargo, Subercasaux es, entre los hombres vencidos por la selva de "Visiones", uno de los personajes de Quiroga más difíciles de vencer, en oposición con Benincasa, el protagonista de "La miel silvestre", que es de los que más fácilmente vence la naturaleza en la obra de Quiroga. La selva, para hacer sucumbir a Subercasaux, necesitó más medios y más tiempo, por así decirlo. Del relato se desprende que, de no haber habido temporal, el personaje hubiera podido recobrase de su enfermedad, y por otro lado, que, sin la infección, habría que

sobrevivido con sus hijos al mal tiempo. Pero todas las circunstancias se unen y el hombre de la selva, aunque trata, no puede vencerlas y se desencadena la tragedia de su muerte. De igual forma, la suma de las circunstancias va a originar la muerte de los niños, pues tienen todas las posibilidades cerradas.

En esta narración interviene también el elemento imprevisto, que da tensión al relato. No es muy claro desde el principio quién va a ser el personaje víctima ni de qué modo va a morir; hay a lo largo del cuento toda una serie de pistas o avisos falsos, anticipaciones y desvíos en cuanto a quién va a morir. El lector es obligado a pensar en lo que puede suceder, aunque después no suceda. Al haber tres personajes en las escenas iniciales de peligro, hay varias posibilidades: el padre, los hijos, o todos. El hombre lucha contra una tormenta en una noche oscura, y los personajes están en peligro de muerte. El victimario podría ser el río o la tormenta. Después y durante largo tiempo el lector es inducido a pensar que van a morir los niños, los cuales, aunque aparecen en el cuento como tales hasta casi el final de esta escena, están presentados como posibles víctimas en distintas formas. En la escena que estamos comentando el padre debe dejar por algún tiempo a las criaturas abandonadas "a la noche y a la lluvia" (p. 88). (El lector se entera de que los personajes son niños hasta que el protagonista ha regresado y el peligro ha pasado; sólo se da cuenta en este caso de que la posibilidad

existía, cuando ya no existe). Posteriormente el narrador menciona que los niños temían sólo a lo que su padre les había en señado a temer, "y en primer grado, naturalmente, figuraban las víboras"(p. 89). Esto conduce a pensar que uno de los niños, o los dos, pueden ser atacados por una víbora. Pero principalmente se obtiene la idea de que los niños van a morir, cuando hay una regresión en el tiempo y se nos narra que solían llegar hasta un acantilado. De pronto se intercala una serie de frases que no pertenecen a ese momento sino que lo in terrumpen, y llevan al lector a distraerse pensando en el pe li gro que corren: "-Cerciórense bien del terreno y siéntense des pués- les había dicho su padre." Unas líneas después, antes de cambiar de escena: "-Un día se me mata un chico -decíase-. Y por el resto de mis días pasaré preguntándome si tenía razón al educarlos así"(p. 89). Junto con la mención de pasada a las víboras nos dice el narrador que los niños no temían a la oscu ridad, ni a la soledad, si sabían que su padre iba a regresar, pero "no hubieran sabido qué hacer un instante sin la compañía del padre"(p. 89) Este detalle aporta algún dato acerca del ar gumento del final, pero su efecto pasa desapercibido por el he cho de estar entremezclado con todas las otras pistas falsas. Los niños no son la víctima directamente y en cuanto a una lu cha cuerpo a cuerpo con un agresor, pero de hecho, sí son víctimas de la naturaleza, de manera indirecta, al perder al padre. Su muerte no es narrada, pero se la suone, colmándose así el cuento de horror, tragedia, patetismo.

En otra ocasión vemos a los tres personajes enfrentando

exitosamente el peligro: cuando ya con el pie infectado Subercasaux intenta ir en busca del muchacho que una vez le ayudó, y para ello debe descender el Yabibirí. Se embarcan en el río, que empezaba a crecer, y después de una hora, diversas señales en la naturaleza "hicieron por fin comprender a Subercasaux lo que iba a pasar si demoraba un segundo en virar de proa hacia su puerto"(p. 93). Remontan el río a tiempo y llegan a la casa justo antes del diluvio. Una vez más, se salvan, y el lector puede seguir tranquilamente leyendo.

En cambio, la forma en que Quiroga introduce a los piques, uno de los cuales va a ser el victimario definitivo del personaje, es del modo siguiente: al principio parecen insignificantes, pues "son, por lo general, más inofensivos que las víboras, las auras y los mismos barigúis." Pero poco después nos advierte: "de cien piques limpios hay uno que aporta una infección, y cuidado entonces con ella." Inmediatamente después de la advertencia, nos enteramos de que "Subercasaux no lograba reducir una que tenía en un dedo, en el insignificante meñique del pie derecho"(p. 91). La presentación de los piques va de menos a más: son casi insignificantes, sólo unos pocos son dañinos, hasta que uno de éstos se convierte en victimario de Subercasaux[†].

El victimario que desencadena el proceso también tiene que sobrevivir en la selva. Para el pique también es válido matar

[†]La infección necesitaba sólo un poco de descanso para curarse, pero Subercasaux no podía descansar. Por el contrario, se embarca en el río, pero antes se ve obligado a descalzarse y meter los pies en "barro pestilente"; el problema de la infección también va creciendo, igual que la presentación de los piques.

para evitar ser muerto, para alimentarse, o para satisfacer los requisitos de su desarrollo, como sucede en este caso. Hay probabilidades de que el pique aislado no hubiera podido ser el victimario de Subercasaux, pero su acción, hasta cierto punto y en otras condiciones, un hecho intrascendente, se complica por las circunstancias: Subercasaux no puede descansar, y al tratar de navegar por el río se agrava la infección y origina la gangrena que ocasiona la muerte del personaje. El victimario, ayudado por las circunstancias, destruye el paraíso inicial y provoca la tragedia. Las consecuencias de la acción de este victimario transcurren durante algún tiempo, en el cual se van acumulando situaciones adversas; no son instantáneas, como sí lo son en el caso de "La miel silvestre".

Una vez que la naturaleza ha escogido a Subercasaux como víctima, él comienza una lucha heroica e inútil, para eliminar las consecuencias de la acción de su victimario, emplea todos sus recursos para defenderse de la infección que le ha causado el pique. Aplica en la herida sus conocimientos de medicina casera, pero su situación no le permite momentos de descanso, que es lo que él considera necesario. Su muerte es lenta. Ya moribundo, entabla otra lucha también inútil: al enfrentarse con la realidad, se resiste a aceptarla. Al igual que otros personajes de Quiroga, Subercasaux se niega a aceptar su muerte y trata de engañarse él mismo. La fiebre colabora con él y le hace pensar que ha soñado todo. Pero a diferencia de otros personajes de Quiroga en el momento de morir, lo que más horroriza a Subercasaux no es la proximidad de su

propia muerte, sino la situación en que va a dejar a los hijos; el hombre, sin embargo, se resiste a creerlo: en un momento de lucidez piensa en Dios, que no va a dejar morir a sus criaturas; en los momentos de delirio, oye el ruido de trastes en la cocina, e imagina que hay sirvientas y aun la madre de los niños, preparándoles sus tazas de café. Subercasaux se aferra desesperadamente a su mundo cotidiano familiar, un mundo en el que hasta el problema de la alimentación de sus hijos está solucionado, para evadirse de la realidad de su cercano fin. Intenta prolongar su mundo cotidiano, y aun mejorarlo; en sus alucinaciones inventa o imagina precisamente lo que no tiene, no sólo el café y las sirvientas; también "la madre vela por sus hijos"(p. 95). No obstante, en su lucidez advierte claramente su trágica realidad, al observar la herida; Subercasaux está consciente de la tragedia inminente de sus hijos en esos momentos. La mezcla de todos estos elementos le da al cuento uno de los ambientes más patéticos en toda la obra de Quiroga.

Si bien son dos hombres completamente distintos, Subercasaux es como Benincasa, víctima del destino. Al mismo tiempo, también Subercasaux, igual que Benincasa, contribuye a su destino fatal. Ya hemos dicho que se acumulan en su contra una serie de circunstancias adversas, que combinadas le provocan la muerte. Pero él comete dos errores que la facilitan: no barrer el patio, a pesar de que sabía que ello era "base del bienestar en los ranchos del monte"(p. 91), y desafiar también a la naturaleza, al obstinarse en ir en su canoa por el río, y verse

con ello, obligado a quitarse las botas. Tal vez su error, en general, haya sido desterrarse en el bosque, y sus errores en particular, no barrer el patio, remontar al río y descalzarse. Si generalizamos podemos decir que todos los hombres desterrados en la selva, en la obra de Quiroga, son víctimas precisamente del error de desterrarse, cualquiera que haya sido el motivo. Quiroga no da a sus protagonistas posibilidades, no ve para el hombre posibilidad de existencia en la naturaleza.

Hay cierta complicación en el nivel temporal de la trama. "El desierto" no sigue una sola línea de acción, sino que realiza saltos, anticipaciones y regresiones en el tiempo. Se intercalan pasajes de la vida habitual y pasada de los personajes, el hombre viudo que ha quedado a cargo de sus hijos, en Misiones, con el relato de lo que sucede en unos cuantos días, y que trae como consecuencia la muerte del padre.

El narrador nombra a los personajes según la escena, por ejemplo, cuando van en la lancha, llama a Subercasaux "el remero", después los llama "los tres viajeros"; cuando modelan piezas de cerámica, "los ensayistas" y "los ceramistas". Esta variedad de sustantivos para referirse a los personajes es de gran riqueza por su diversidad, a la vez que es economía, pues al nombrarlos según la actividad que están realizando, nos proporciona instantáneamente una descripción completa de la situación. Son ceramistas o viajeros, y ninguna otra cosa tiene importancia en ese momento. Hay otras ocasiones en que los nombra según su condición: los llama "los desterrados" o "el enfermo"

e igualmente nos proporciona una visión instantánea.

Hay en la narración una serie de contraposiciones que enriquecen el cuento, pues reflejan la diversidad y la desmesura existentes en el mundo primitivo que nos describe Quiroga. Por ejemplo, hay frecuentes menciones del clima, puesto que es un factor determinante en la vida de Misiones, pero además, casi siempre que el narrador se refiere al clima lo hace en tal forma que los extremos opuestos van relacionados. En general, en las obras de Quiroga el clima es extremo: sol a plomo, lluvia torrencial o noches heladas. En el cuento que estamos comentando el clima es además imprevisto, y determinante de las acciones de los personajes. Subercasaux se guía por los cambios en el medio ambiente para identificar el peligro, para realizar o no determinada faena, etc.. Decíamos que Quiroga gusta de poner juntos los extremos, relacionándolos a manera de alternativas y estableciendo numerosos contrastes plenos de belleza poética, todo en escasas pero precisas palabras. Por ejemplo, habla del "tiempo cruzado de lluvias y sol ardiente"(p. 91). La relación de dos elementos contrastantes no sólo se encuentra en las descripciones del clima; también hay la contraposición luz-oscuridad: en la primera escena, de noche cerrada, el autor usa ciertas expresiones que establecen ese contraste: la tierra, "a pesar de la oscuridad se distinguía bien, por hallarse cubierta de miríadas de gusanillos luminosos que hacían ondular el piso con sus fuecos rojos y verdes"; "la arcilla empapada fosforeció. Pero luego las tinieblas los aislaron de nuevo"; "Y en tales noches, el

momentáneo fulgor de un fósforo, no tiene otra utilidad que apretar la tiniebla mareante"(p. 87). La naturaleza en Quiroga es generalmente un mundo extremoso y totalizante. Hay en el cuento otros contrastes: cuando Subercasaux habla con sus hijos, el tono de su voz varía de acuerdo con la situación: "nadie hubiera creído allí, al oír la ternura de las voces, que quien reía entonces con las criaturas era el mismo hombre de acento duro y breve de media hora antes"(p. 88). Se establece también el contraste entre el padre y los niños; inmediatamente después de referirse a éstos como "criaturas", el narrador nombra a Subercasaux "hombrón" de "tremendas manos endurecidas"(p. 89). Hay otras ocasiones en que el contraste se establece entre dos recursos diferentes, produciendo hermosos pasajes: podemos ver a "los ensayistas, encogidos por el frío", sentados al calor del horno, pero éste se calentaba tanto, que "partía del hogar albeante un verdadero golpe de fuego" que los hacía apartarse, "hasta que el viento helado que filtraba silbando por entre las tacuaras de la pared" los obligaba a acercarse de nuevo. Después el padre "extinguía el fuego del horno, y todos de la mano atravesaban la noche helada hasta su casa"(p. 90).

El mundo que nos ofrece Quiroga es a la vez que diverso, primitivo. La vida de los personajes y los problemas con los que se enfrentan son básicos, el cuento nos plantea asuntos cotidianos en un mundo primitivo. Una de las principales preocupaciones de Subercasaux es, naturalmente, dar las comidas a sus hijos. Es de notar la insistencia del narrador, por

ejemplo, en la necesidad de preparar el café que acostumbraban tomar: "ya vestidos, se iban a tomar café bajo las palmeras"(p. 88). Después, cuando el padre estaba con fiebre, "se vistió aprisa, echándose en cara su pereza, que lo había hecho olvidar del café de sus hijos"(p. 94). Y hasta poco antes de morir, pensaba levantarse a hacer el café. Además, en los momentos de fiebre alta, hemos visto que el café de los hijos lo seguía preocupando.

El aspecto de la educación que Subercasaux da a sus hijos es muy importante porque revela tal vez las ideas del propio Quiroga sobre la educación y crianza de los niños. Subercasaux les enseña a leer, y además los prepara para sobrevivir en la selva. Aquí encontramos en cierta forma la misma oposición ciudad-selva que había en "La miel silvestre". Los hijos de Subercasaux reciben una educación práctica, que Quiroga consideraba mejor, superior a la que se podía recibir en una ciudad. Hay una crítica a la educación y crianza tradicionales. Como resultado de las enseñanzas de su padre, los niños sabían reconocer el peligro y "conocían perfectamente -como toda criatura libre- el alcance de sus fuerzas, y jamás lo sobrepasaban"(p. 89). Quiroga propone una educación práctica, objetiva, basada en la experiencia, en oposición a la educación tradicional.

Las páginas que contienen la narración de la enfermedad de Subercasaux presentan un notable cambio de ritmo, anticipado por la "febriil actividad" del día anterior, cuando descendieron

el Yabebirí. Hasta antes del frustrado y fatídico intento de descender el río, el cuento es narrado sin especificar demasiado exactamente el tiempo que transcurre, es decir, el narrador nos cuenta lo que solía pasar en los días y los meses anteriores, vistos en conjunto, como un bloque (exceptuando, por supuesto, la escena inicial). A partir del día en que los protagonistas no terminan de descender el río, los acontecimientos se narran especificando el tiempo exacto que ha transcurrido: Subercasaux concluyó de limpiar la canoa "en dos horas"; "Durante una hora la canoa se deslizó"; "Las cuatro horas que empleó en remonter, torturado de angustias y fatiga, un río que había descendido en una hora"(p. 93). El penúltimo día y las escasas horas del último día de vida de Subercasaux están narrados con marcado énfasis en el tiempo: "Al rayar el día"(p. 93); "El día avanzaba", "A mediodía" (p. 94), etc. Lo anterior aumenta la tensión del relato, y por lo tanto, el interés del lector. Junto a esa insistencia en el tiempo, el ritmo se acelera, se suceden rápidamente pasajes de la realidad objetiva a la imaginada, de los hechos verdaderos a los soñados por Subercasaux en su delirio febril. Como la lluvia que cesa y recomienza, la fiebre le permite al personaje breves momentos de tregua, de normalidad (que él aprovecha en atender a sus hijos), para después volver a atacarlo; cuando el personaje está moribundo, se alternan períodos de lucidez con períodos de delirio. En su delirio, el enfermo oye ruidos de tazas de café para sus hijos. Oye vertiginoso ruido de movimiento que viene desde la cocina, al mismo tiempo que la lluvia lo arrolla. En contraste con la

gran actividad que cree oír, se imagina descansando. Después se sueña enfermo a lo lejos, en la distancia y en el tiempo. Los límites entre la vigilia y el sueño, entre lo real y lo imaginado, son difusos. La fiebre de Subercasaux contagia al cuento. La aceleración del ritmo lo conduce a una atmósfera febril, donde oímos con el enfermo el "feliz ruido de las tazas", "el ruido de los platos, decenas de platos, tazas y ollas que las sirvientas -eran diez ahora!- raspaban y frotaban con rapidez vertiginosa"; "el ruido de centenares de tazas limpiísimas" etc.(pp. 94-95). La aceleración del movimiento, que desemboca en el clímax del cuento, también está dada en las descripciones de los síntomas de la fiebre: "Apelotonado, recorrido a lo largo de la médula espinal por rítmicas y profundas corrientes de frío, (...) entre las pulsaciones profundas de su sien de plomo"(pp. 93-94); "no veía sino tinieblas, agujeradas por puntos fulgurantes que se retraían e hinchaban alternativamente, avanzando hacia sus ojos, en velocísimo vaivén. (...) las tinieblas recomenzaban a absorberlo otra vez con sus vertiginosos puntos blancos, que retrocedían y volvían a latir en sus mismos ojos"(p. 95). Sin embargo, todo ese movimiento y todo ese ruido son sólo imaginarios. En realidad, la actividad del padre y los niños disminuyen notablemente después del frustrado intento de cruzar el río, en contraste con la constante actividad anterior (juegos, modelado de arcilla, etc.). Es decir, que mientras la acción real va disminuyendo hasta llegar a la muerte del padre y la inmovilidad de las criaturas en la escena final, la acción

imaginada va en aumento, hasta el momento en que el protagonista se da cuenta de la proximidad de su muerte. Entonces el ruido y el movimiento excesivos que había imaginado en su delirio empiezan a disminuir: "Hízose en su interior un gran silencio, como si la lluvia, los ruidos y el ritmo mismo de las cosas se hubiera ya desprendido de sí mismo"; "nô sentía ya rumor alguno"(p. 95). El ruidoso movimiento va desapareciendo del cuento, hasta llegar a la escena final, de los niños solos y el padre muerto, en la que el movimiento real es casi nulo y de la cual se apodera el silencio: "Las criaturas salieron (...) a la luz del farol"(p. 96). Hay un enlace de composición entre el principio y el final del cuento: en esta escena final hay solamente el sonido de la llovizna, y el silencio y la inmovilidad nos remiten a la primera escena, donde también se oía sólo la lluvia: "claras y distintas, sonaban en la canoa algunas gotas (...) Como en toda la tarde, no se oía tampoco ahora un solo trueno"; también entonces los niños, "sus dos silenciosos acompañantes", "se mantenían mudos en popa" y lo esperaban "inmóviles bajo el capuchón caído"(pp. 87-88). La situación final en el cuento es de calma, pero es una calma trágica, de desolación, de destierro y de muerte para los niños; en el inicio del cuento, había sido sólo una amenaza.

Aunque hemos tratado de desglosar los elementos que componen el clímax de la enfermedad del protagonista, es difícil transmitir o demostrar la belleza de estas descripciones en que se mezclan admirablemente entrelazados, independientemente de la tragedia que representan y la crueldad que conllevan

a nivel argumental, lo cierto y lo que no lo es; lo cercano y lo lejano; la realidad y la imaginación; el gran movimiento que culmina en una relativa tranquilidad, el murmullo arrullado de la lluvia, el ruido que se transforma hasta el silencio, silencio que sólo la llovizna interrumpe; la felicidad que Subercasaux creía poseer en sus pesadillas; el dolor físico real en la sien, en los ojos y en el cráneo; su enorme dolor moral por sus hijos; la gran actividad imaginaria que junto con la enfermedad fatiga a Subercasaux; su explicable ansia de descanso, nunca conseguido.

Como hemos visto, "El desierto" forma parte del grupo de cuentos de Horacio Quiroga que se desarrollan en la selva y que nos presentan necesariamente un enfrentamiento entre dos habitantes de la misma, enfrentamiento ocasionado por la necesidad de sobrevivir, y que resulta en un vencedor y un vencido. Víctima y victimario tienen derecho a la vida, y tanto Subercasaux como los piques sostienen cotidianamente esa lucha por la supervivencia. La acumulación de circunstancias adversas influye en gran medida para que el hombre resulte vencido en este caso. Con el cuento "El desierto" (y con muchos otros) Quiroga nos muestra la dificultad para sobrevivir en la selva, aun para el hombre acostumbrado a vivir en ella. El cuento, como muchos otros, nos presenta un hombre que debe participar del ciclo vida-muerte de la naturaleza, debe luchar por su supervivencia hasta que sucumbe ante uno de sus representantes. Un hombre víctima de la selva, de la naturaleza hostil en alto grado a la existencia humana.

C O N C L U S I O N E S

Gran parte de las obras de Horacio Quiroga tiene como escenario la selva. [En la mayoría de sus cuentos están presentes la naturaleza y la muerte que se da dentro de ella; este es uno de sus temas más frecuentes. Quiroga nos presenta la naturaleza como un universo primitivo pero organizado y autosuficiente, como un mundo dinámico y armónico en el que la lucha por la supervivencia es una necesidad cotidiana. La selva está habitada por seres diversos, aunque iguales por esa instintiva lucha. Cada uno de estos seres debe matar para evitar que otro lo mate, para alimentarse, o bien para satisfacer requisitos de su desarrollo. De estas luchas cuerpo a cuerpo generalmente resulta un vencedor y un vencido; una víctima y un victimario. La necesidad de supervivencia los obliga a enfrentarse unos contra otros y a eliminarse unos a otros; estos enfrentamientos son naturales y necesarios, pues mantienen la armonía, el equilibrio del sistema, el orden de ese cosmos; así se realiza el ciclo vital de la naturaleza.

Con frecuencia los cuentos de Quiroga tienen como protagonistas seres humanos que por algún motivo han llegado a la selva. Estos hombres deben asimilarse al universo que es la naturaleza, y tomar parte en el ciclo vida-muerte; deben librar una dura lucha para sobrevivir. Entonces se hace patente

la vulnerabilidad de la vida humana ante la selva indomada. El hombre se enfrenta diariamente al peligro natural de ese medio y en determinado momento sucumbe ante él. En términos generales -y así sucede en los dos cuentos estudiados aquí- el hombre muere, se convierte en víctima. La selva es el gran victimario, a través de sus diversos representantes y manifestaciones: el sol, piques, serpientes, hormigas, etc.. Estos agentes de la muerte eliminan al hombre, que en última instancia es siempre la víctima. Pero al considerar a la especie humana como elemento integrante de la naturaleza, como una de sus fuerzas operantes, lo que sucede es que ésta no hace más que mantener su equilibrio, realizar su ineludible ciclo vital. Así la naturaleza, incluido en ella el hombre, se nos presenta como una totalidad perfecta.]

Hemos tratado de analizar en este trabajo la relación víctima-victimario en los cuentos "El desierto" y "La miel silvestre", desglosando en cada uno el proceso por el cual un ser humano se convierte en víctima de otro habitante de la selva. Hemos tratado también de establecer las similitudes y las diferencias entre los dos relatos, desde el punto de vista del análisis. En resumen podemos decir que, para el ser humano, la vida en la selva supone un largo período y proceso de adaptación. El protagonista de "El desierto" es ajeno a la selva y se ha sabido adaptar a ella; el protagonista de "La miel silvestre" es también ajeno a la selva, pero en él no se realiza la adaptación. Su muerte es consecuencia de su desconocimiento de la selva; él mismo, sin saberlo, contribuye

a su muerte por una serie de errores que comete, porque es inepto para sobrevivir en un medio diferente al suyo. Además es un intruso que rompió la armonía natural, interrumpe un equilibrio y desafía un orden. La intromisión del hombre en la selva es cortada bruscamente por ella misma; la selva se defiende en su afán por conservarse. Por su parte, el protagonista de "El desierto" ha vivido ya cierto tiempo ahí, en su rancho en el monte. Ha conseguido sobrevivir en la selva durante ese lapso, pero en determinado momento pierde él también una batalla y muere; una serie de circunstancias adversas se va acumulando para causar su muerte, venciendo todos los recursos y conocimientos que este hombre tiene para sobrevivir. Su muerte se da en una situación totalmente distinta; si la muerte de Benincasa es causada por su condición de hombre ajeno a la selva, con la de Subercasaux [se hace patente la escasa posibilidad que tiene el ser humano de sobrevivir en la naturaleza, aun cuando forme parte de ese universo.] El significado de cada uno de estos cuentos es distinto: en "La miel silvestre" el autor nos está mostrando la naturaleza, la selva, como un mundo sagrado e inviolable. En cambio, en "El desierto", lo que nos está mostrando el autor es el alto grado de dificultad para sobrevivir en ese universo, aun para sus integrantes mismos.

En los dos cuentos tenemos la situación conflictiva entre una víctima que es el hombre, y su victimario, que es un representante de la naturaleza. En los dos cuentos muere un hombre, pero ya hemos visto que sus muertes son muy distintas y aun los mismos hombres son diferentes, casi podríamos decir que

apuestas. Pero ambos mueren. En los dos relatos existe la do
ble fatalidad de que habla Bratosevich: la muerte elige a su
víctima, como a todo ser viviente. Pero además, la víctima
contribuye en alguna forma a que ésta se realice: Subercasaux
al escoger desterrarse en el bosque; Benincasa al decidir ir
a conocerlo. (Esta fatalidad doble no se da únicamente en "La
niebl silvestre" y "El desierto", por el contrario, es extensiva
en general a los cuentos de Quiroga en que muere un hombre).
Los dos cuentos, aclaradas las diferencias y señaladas las si
militudes, pertenecen al gran grupo de obras de Quiroga en que
la naturaleza, y la muerte dentro de ella, son el marco del re
lato.

B I B L I O G R A F I A

HORACIO QUIROGA, "Para noche de insomnio", en Cien años de raros, selección y prólogo de Angel Rama, Montevideo, ed. Arca, 1966.

_____ Historia de un amor turbio, México, Premiá editora, 1979.

_____ Cuentos de amor de locura y de muerte, Buenos Aires, Losada, 1977.

_____ Cuentos de la selva, México, Editores Mexicanos Unidos, 1979.

_____ El salvaje, Buenos Aires, Losada, 1974.

_____ Anaconda, Buenos Aires, Losada, 1972.

_____ El desierto, Buenos Aires, Losada, 1970.

_____ Los desterrados, Buenos Aires, Losada, 1974.

_____ Pasado Amor, Buenos Aires, Losada, 1963.

_____ Más allá, Buenos Aires, Losada, 1975.

_____ Novelas cortas, La Habana, Ediciones Huracán, Editorial de Arte y Literatura, 1973.

HORACIO QUIROGA, Cartas de un cazador, Montevideo, Arca Editorial, 1977.

De la vida de nuestros animales, Arca Editorial, 1977.

Cuentos. Selección, estudio preliminar y notas críticas e informativas por Raimundo Lazo, México, Porrúa, 1974.

Más cuentos. Introducción de Arturo Souto Albarce, México, Porrúa, 1980.

Abreu Gómez, Ermilo, Horacio Quiroga, Washington, Unión Panamericana, 1951. (Semblanzas Literarias, II).

Alazraki, Jaime, "Un tema y tres cuentos de Horacio Quiroga", en Cuadernos Americanos, vol. CLXXIII, núm. 6, nov-dic. 1970.

Anderson Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana, México, F.C.E., 1970. (pp. 323-327)

Arango, Manuel Antonio, "Lo fantástico en el tema de la muerte en dos cuentos de Horacio Quiroga: 'El almohadón de plumas' y 'La insolación'", en Explicación de textos literarios, Universidad de California, 1979/80 (vol. VIII, 2).

Arias, Salvador, "Variaciones sobre un tema obligado en un cuento de Horacio Quiroga", en Casa de las Américas, año XVI, núm. 98, sept-oct 1976.

Arroyo, Anita, "El cuento en Hispanoamérica", en América en su literatura, Barcelona, ed. Universitaria. Ediciones de la Torre, Universidad de Puerto Rico, 1967.

Bosch, Juan, "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos", en Espiral, Bogotá, núm. 80, julio 1961.

Bratosevich, Nicolás, El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1973.

Carilla, Emilio, "El cuento literario", en El cuento fantástico, Buenos Aires, Compendios Nova de iniciación cultural, 1968.

Collard, André, "La muerte en los cuentos de Horacio Quiroga", en Hispania, vol. XLI, núm. 3, sept 1958.

Etcheverry, José Enrique, "La retórica del cuento", en Angel Flores, Aproximaciones a Horacio Quiroga, Caracas, Monte Avila editores, 1976.

- Flores, Angel, Aproximaciones a Horacio Quiroga, Caracas, Monte Avila editores, 1976.
- Henríquez Ureña, Pedro, Las corrientes literarias en la América hispánica, México, F.C.E., 1964. (pp. 182 - 183)
- Howard Shoemaker, Roy, "El tema de la muerte en los cuentos de Horacio Quiroga", en Cuadernos Americanos, vol. CCXX, núm. 5, sept-oct 1978.
- Jitrik, Noé, Horacio Quiroga, Buenos Aires, Centro Editor de A. L., 1967.
- Leal, Luis, Historia del cuento hispanoamericano, México, ed. De Andrea, 1971.
- .
- Liscano, Juan, "El cuento Hispanoamericano", en Espiral, Bogotá, núm. 77, junio 1960.
- Núñez Guzmán, Sergio, "Análisis de un cuento de Horacio Quiroga", en Nivel, núm. 189, sept. 30, 1978.
- Pacheco, José Emilio, Antología del modernismo, México, UNAM, 1970 (Biblioteca del estudiante universitario).
- Param, Charles, "Horacio Quiroga and his exceptional protagonists", en Hispania, vol. LV, núm. 3, sept. 1972.

Rela, Walter, Horacio Quiroga. Repertorio bibliográfico anotado. 1897-1971, Buenos Aires, Casa Pardo, 1972.

Rodríguez Monegal, Emir, El desterrado, vida y obra de Horacio Quiroga, Buenos Aires, Losada, 1968.

_____ Genio y figura de Horacio Quiroga, Buenos Aires, ed. Universitaria de Bs. As., 1969.

Sambrano, Oscar, y Miliani, Domingo, Literatura Hispanoamericana, Caracas, ed. Italgráfica, 1975 (Manual/Antología vol. 1). (pp 355-362)

Yurkievich, Saúl, "Quiroga: su técnica narrativa", en Revista Iberoamericana de Literatura, año II y III, núm. 2-3, Universidad de la República, Montevideo, 1960-1961.

Varios: "Cartas inéditas de Quiroga a Isidoro Escalera", en El Mundo Ideal de Horacio Quiroga, Posadas, Centro de Investigación y Promoción Científico-Cultural. Instituto Superior del Profesorado "Antonio Ruiz de Montoya", 1971.

C O N T E N I D O

	página
Introducción	1
I Biografía de Horacio Quiroga	9
II Panorama	
1 Ambiente literario en Hispanoamérica, en la época de Horacio Quiroga	22
2 El cuento como género literario	31
3 El cuento en Hispanoamérica	35
III Víctima y victimario	39
IV "La miel silvestre"	47
V "El desierto"	64
VI Conclusiones	82
Bibliografía	86