

HORACIO QUIROGA,

ESCRITOR DE VANGUARDIA

Guillermo García

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOMAS DE ZAMORA - ARGENTINA
[ggarciaart@yahoo.com.ar]

Resumen: Se indica en este trabajo la presencia en textos sobresalientes de Horacio Quiroga -los reunidos en *Los desterrados* de 1926- de procedimientos propios del relato cinematográfico amalgamados a concepciones no unitarias del sujeto. La adopción de esos modos de representación acerca a este autor a tendencias de neto corte vanguardista, reubicándolo así en el campo literario rioplatense de la tercera década del siglo XX.

Palabras claves: temporalidad - cinematografía - vanguardias - sujeto.
Keywords: time - film-making - avant-garde - subject.

— I —

Sin pretender registrar las múltiples definiciones a las que pueda dar lugar, la noción de vanguardia sugiere la acción incesante de un cúmulo de maneras, plena y conscientemente asumidas por parte del sujeto de la enunciación estética, orientadas al replanteo y la trasgresión. Por lo demás, y en lo que compete a situar históricamente esa forma definida de representación artística, las citadas actitudes devendrían ininteligibles de no ser puestas en relación con las tendencias impresionistas dominantes a finales del siglo XIX (Hauser 1969: 402 y ss.). El inusitado 'modo de ver' propio del impresionismo, en efecto, constituye uno de los nexos necesarios para arribar a las vanguardias al postular un tipo de obra fundada en tendencias analíticas en vez de sintéticas, tal como había perseguido el arte anterior hasta ese momento (406). La consiguiente renuncia a cualquier ilusión de realidad conduce necesariamente a una concepción de lo real como algo imperfecto (468), lo que equivale a la transformación de la imagen natural en un proceso abierto, inacabado.

El acento se pone ahora sobre la simultaneidad de los contenidos de conciencia, la inmanencia del pasado en el presente, el constante fluir juntos de los diferentes períodos de tiempo, la fluidez amorfa de la experiencia

interna, la infinitud de la corriente temporal en la cual es transportada el alma, la relatividad de espacio y tiempo, es decir, la imposibilidad de diferenciar y definir los medios en que el sujeto se mueve (478).

Resulta indudable que en la base de estos cambios late un concepto de la temporalidad hasta entonces inédito. Arnold Hauser resume admirablemente esta “nueva concepción del tiempo”, cuyo “elemento básico es la simultaneidad” y en la que

... convergen casi todas las hebras del tejido que forman la materia del arte moderno: el abandono del argumento, del motivo artístico, la eliminación del héroe, el prescindir de la psicología, el “método automático de escribir” y, sobre todo, el montaje técnico y la mezcla de formas espaciales y temporales del cine (478)¹.

Marca de indudable peso en la reelaboración de discursos que propusieron las vanguardias, los procedimientos constructivos que dicta la gramática del filme habrían de configurar, pues, una tentación por momentos inevitable para los mayores narradores del siglo XX. De tal suerte, diversas técnicas de fragmentación y discontinuidad operadas sobre el cuerpo de la diégesis llegan a adquirir estatuto de artificios esenciales. Y la práctica narrativa no pocas veces echaría mano de ellas en un intento sostenido por socavar la unidad propia del modelo realista hasta entonces dominante.

— II —

En el Río de la Plata será la producción de Horacio Quiroga una de las primeras en ensayar esos novedosos cruces discursivos. El salteño fue un ferviente espectador cinematográfico y uno de los críticos pioneros del nuevo arte. Su colaboración inicial en este campo data del 13 de septiembre de 1918 en la revista *El Hogar* (N° 467). Se trata de “Jorge Walsh”, pormenorizada nota claramente orientada al mercado femenino de la recién conformada clase media

1 Si bien los conceptos acerca del tiempo desarrollados por el filósofo francés Henri Bergson no fueron para nada ajenos en la conformación de esta cosmovisión, los mismos sufrieron “una nueva interpretación, una intensificación y desviación” por parte de las obras de Marcel Proust y James Joyce. No obstante, “el nuevo concepto del tiempo... en ningún otro género se expresa más impresionantemente que en este arte joven [en referencia al cine], que data de la misma época que la filosofía del tiempo de Bergson”. Y ello a tal punto que “la coincidencia entre los métodos técnicos del cine y las características del nuevo concepto del tiempo es tan completa, que se tiene el sentimiento de que las categorías temporales del arte moderno deben de haber nacido del espíritu de la forma cinematográfica, y se inclina uno a considerar la película misma como el género estilísticamente más representativo, aunque cualitativamente no sea quizá el más fecundo” (Hauser 1969: 478).

que consumía esa publicación. No obstante ser su tema excluyente el perfil de un astro de la pantalla, aquí y allá el cronista deja caer preciosas reflexiones acerca del naciente ‘séptimo arte’. De manera discontinua, sus aportes críticos al género en dicha publicación se extenderán hasta 1928. Paralelamente, el 6 de diciembre de 1919 (N° 1105) aparecen cuatro breves notas en *Caras y Caretas* (donde ya colaboraba en carácter de cuentista desde 1905): “Mae Marsh – William Hart”, “*El honor del sur* – Goldwyn”, “*El jugador convertido* – Triangle” y “Variedades”; la primera esboza un perfil de dos famosas estrellas de aquel entonces, la segunda y tercera examinan sendos estrenos, la última contiene una tempranísima –e inteligente– reflexión sobre un *star system* todavía incipiente. Su contribución final data del 24 de julio de 1920 (N° 1138). Algo más tarde, entre el 4 de mayo y el 21 de diciembre de 1922, publica otra serie de reseñas en la revista *Atlántida*².

Rastros de esa vocación perduran en cuentos como “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (*La novela del día*, N° 12: 14-2-19), “El espectro” (*El Hogar*, N° 615: 29-6-21), “El puritano” (*La Nación*: 11-7-26) o “El vampiro” (*La Nación*: 11-9-27); relatos que muchas veces no son otra cosa que desarrollos ficcionales de reflexiones previas o simultáneamente expuestas en sus incursiones críticas. Al respecto pueden confrontarse “Las cintas de ultratumba” (*Caras y Caretas*, N° 1132: 12-6-20) o “Cine de ultratumba” (*Atlántida*, N° 238: 26-10-22) con, por ejemplo, “El espectro”. Sin embargo, tales casos no dejan de apuntar a un plano estrictamente de contenido, ya que la forma general de esos cuentos emana directa de modelos narrativos propios del siglo XIX. Encerrarán un interés mayor, por el contrario, aquellos textos cuya estructura formal trasunte las secuelas de una técnica inédita de desarticulación y desmontaje, tributaria del por entonces aún joven discurso de la imagen.

De los heterogéneos libros de Horacio Quiroga, destaca *Los desterrados* (1926), precisamente, por ser el único donde convergen en elevada proporción textos en los cuales las técnicas constructivas propias del relato filmico adquieren un estatuto de procedimiento enteramente asumido. Y, a no dudarlo, residiría aquí otro argumento de peso para justificar la reconocida unidad del volumen.

Al repasar las fechas de publicación de los cuentos que lo integran, no sorprende comprobar que la redacción de los mismos haya coincidido con el lapso de mayor aproximación de Quiroga al hecho cinematográfico: “Van Houten” [original: “En la cantera”] (*Plus Ultra*, N° 44: diciembre 1919), “El hombre

2 Para quienes deseen acceder a la poco conocida faceta de Horacio Quiroga como crítico cinematográfico, resulta de inestimable valor la minuciosa compilación efectuada por Gastón Gallo y prologada por Carlos Dámaso Martínez (Quiroga 1997).

muerto” (*La Nación*: 27-6-20), “Tacuara Mansión” (*El Hogar*, N° 568: 27-8-20), “La cámara oscura” (*El Hogar*, N° 58: 3-12-20), “El techo de incienso” [original: “Techo de incienso”] (*La Nación*: 5-2-22), “Los destiladores de naranja” (*Atlántida*, N° 293: 15-11-23), “El regreso de Anaconda” [original: “El regreso”] (*La Nación*: 1-2-25), y “Los desterrados” [original: “Los proscritos”] (*Caras y Caretas*, N° 1396: 4-7-25). Ello en modo alguno significa que la totalidad de las piezas por él escritas en el período 1918-1925 –unas 45– expongan un cariz formal influido por la gramática del cine. Revela, en cambio, que al confeccionar su libro más reconocido, Quiroga “rompe de algún modo con cierta linealidad de su obra anterior”, según advierte Carlos Dámaso Martínez (1997), optando por relatos en cuya “sintaxis narrativa puede observarse el uso del *racconto*” y “una complejidad mayor en el tratamiento de espacios y tiempos”, representados “fragmentariamente”, “con elipsis” y “alternancias” (35). “Sin duda”, concluye Martínez haciéndose eco de la terminología de Hauser, “el nuevo concepto de lo temporal que el cine inaugura –la simultaneidad y la especialización de elementos temporales– no deja de impactarlo” (35).

— III —

La estimación de las fecundas posibilidades narrativas contenidas en los procedimientos propios del discurso de la imagen y su concreta (y exitosa) transferencia al campo de la literatura, compone uno de los factores (quizá el fundamental) en lo atinente a dilucidar el por qué de la problemática ligazón entre Horacio Quiroga y Jorge Luis Borges. Notoriamente, el segundo menospreció siempre que pudo la obra del primero. Bien mirada, la acostumbrada reacción generacional inherente al talante vanguardista no alcanza a explicar, no obstante, esa maniobra de sostenida omisión montada por el argentino. También es público el valor (inverso) que hay que adjudicarles, en su caso, tanto a los elogios como a las injurias. En consecuencia, la reiterada desestimación permitiría ser interpretada como signo de una puja entre pares y, por ende, como una estrategia a fin de posicionarse convenientemente en el campo específico del moderno relato breve en lengua castellana. Cabe preguntarse, entonces, qué es lo que a Borges tanto le molesta de Quiroga. Un inicio de respuesta debiera ser buscado, pues, no en las siempre injustas declaraciones del argentino sino, al contrario, en los puntos que calla.

Carlos Dámaso Martínez, por ejemplo, sugiere una zona de confluencia entre ambos escritores situada, justamente, en el cruce cine-literatura:

Contemporáneo de Quiroga, también Borges hacia la segunda [en verdad, la tercera] década del siglo y durante los años siguientes fue cautivado por

el cine. No sólo escribió artículos sobre películas en *Sur*, sino que llegó a comparar, en su ensayo “El arte narrativo y la magia”, los procedimientos narrativos del cine con los de la literatura moderna. En un sentido semejante, Quiroga destacó la importancia de la ‘representación’ cinematográfica en un comentario publicado en 1927 en *Atlántida*. Y de algún modo, coincidió también con Borges en la admiración por el cine de Hollywood. (1993: 1298)³.

En el prólogo inaugural a su *Historia universal de la infamia*, Jorge Luis Borges se apropia de al menos dos procedimientos de raíz cinematográfica para justificar la singular hechura de sus igualmente singulares “juegos de un tímido”. “Las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas” (Borges 1975: 7) constituyen técnicas donde el gusto por lo fragmentario se halla implícito. Edgardo Cozarinsky (1974) no pierde de vista la relevancia de estas declaraciones al principiar un ensayo ineludible en estos términos: “El cine (más bien una idea del cine) aparece asociado en Borges a la práctica de la narración, aún a la posibilidad misma de abordar la narración” (10).

Cozarinsky repasa prolijamente las distintas reflexiones sobre las posibilidades del relato que, a lo largo de la década de 1930 (justamente el período de premiosa gestación de los que serán sus mejores textos), Borges elaboró a la luz del fenómeno cinematográfico y, a partir de ellas, explica ciertas características determinantes de su estética. Por ejemplo, el rechazo por la forma novelada, extensamente discursiva y, por ende, exigida de “una orquestación, inevitablemente pausada, de circunstancias particulares, de informaciones anodinas” (13). Borges, contrapuestamente, abogaba por la adopción de “imágenes verbales definitorias” que, en “La postulación de la realidad”, un ensayo recogido en el libro *Discusión*, de 1932, denomina ‘invención circunstancial’. De esta suerte, remata Cozarinsky:

El cine le sugiere la posibilidad de vincular esos momentos mediante una sintaxis menos discursiva que la verbal. Es allí donde aparece una noción

3 Martínez se refiere concretamente a una entrevista hecha al escritor por un tal ‘Doctor Ignotus’ y publicada en la revista *Atlántida* (N° 506) el 2 de diciembre de 1927, en la sección fija “Los escritores y el cine” y bajo el título de “Una rápida entrevista a Horacio Quiroga” (Cf. Quiroga 1997: 355). En ella, el autor de *Los desterrados* retoma conceptos que había vertido en una nota titulada “Punto de vista”, su primera reseña cinematográfica en esa misma revista aparecida el 4 de mayo de 1922. Allí comparaba los artificios del teatro con los del cine –evidentemente, una de sus mayores preocupaciones en relación al naciente arte–, abogando por la necesaria especificidad del segundo: “No existiendo además para la pantalla la tiranía de lugar y tiempo que sofoca a la pieza de teatro, nada parecía también más lógico que olvidar aquella tiranía para lanzarse golosamente tras de aquella libertad de tiempo y espacio que el cine les ofrecía [a los creadores]” (Quiroga 1997: 212).

que podría llamarse de ‘montaje’, operando en textos hechos con palabras. Aquel ‘proceder cinematográfico’, aquella ‘continuidad de figuras que cesan’ serán el método declarado en los relatos de la *Historia universal de la infamia* (20)⁴.

Por otra parte, y aunque Borges se apresure a aclarar en el mencionado prólogo que sus relatos no son psicológicos, el primer cine supo utilizar aquellos recursos para pintar, desde el silencio, los complejos avatares de un pasado –en lo externo– o los abismos de una psicología –en cuanto a la faceta interna del personaje–, con una economía que todavía hoy sorprende. Tampoco deja de sorprender el tono inaugural que se arroga el aludido escrito de Borges, siendo que data de 1935, esto es, nueve años posterior a *Los desterrados*, donde aquellas técnicas, llevadas a extremos que la prosa más civil del argentino no hubiera consentido, se presentan en todo su esplendor.

— IV —

Los tramos iniciales del cuento “Los desterrados” resultan altamente ilustrativos en cuanto a los fenómenos recién adelantados. Así, el primer párrafo obra de introducción a la totalidad de los relatos subsiguientes. Ahí se anticipan, de manera harto comprimida, las historias de Juan Brown, Monsieur Rivet y el doctor Else, protagonistas de “Tacuara-Mansión” y “Los destiladores de naranja”, respectivamente. Está de más aclarar que el anticipo del destino de los dos últimos apenas iniciado el repertorio no sólo da por tierra con la noción de ‘efecto’, tan cara al cuento clásico, sino que también podría interpretarse como un original ejemplo de *flash forward* literario respecto de un material que en breve habrá de leerse.

En este apartado cabe agregar, también, una singularidad a la cual no sería erróneo considerar a modo de ruptura de la lógica de los acontecimientos. En efecto, el químico Rivet, quien muere en “Tacuara-Mansión”, segundo relato de la subserie “Los tipos”, reaparece en “Los destiladores de naranja”, el último. La elección de ese orden implica un quiebre cronológico en un nivel supranarrativo, es decir, que su función excede los límites de cada una de las piezas juzgadas por separado.

4 A modo de colofón, vale consignar la siguiente aserción de Cozarinsky: “Continuidad, discontinuidad: es a partir del lenguaje cinematográfico que Borges hace jugar a estas nociones en sus primeros ensayos de ficción” (20).

La construcción de los relatos agrupados en la segunda mitad del libro –con excepción de “El hombre muerto”– responde a criterios similares. En su mayoría apelan a un patrón estructural más o menos constante: una primera parte, de mayor extensión, compuesta por una plétora de brevísimas narraciones, verdaderas microhistorias, dirigidas a caracterizar el perfil del tipo. El tiempo general en el que se sitúan corresponde a un pasado relativamente lejano, heroico, en el cual predomina la acción. La segunda fracción atañe a la historia propiamente dicha, situada en un presente degradado donde los tipos de la frontera han involucionado a la categoría de ex-hombres, según la expresión quiroguiana, y donde el rasgo predominante estará dado por la tendencia a la inmovilidad, el imperio de la pasividad fundado en la (i)lógica del alcohol, la insolación, la fiebre o la locura y que conduce, indefectible, a la muerte (Cf. Crisafio 1983).

Técnicamente, la primera sección de estos cuentos, integrada, como se dijo, por un abanico de microrrelatos, estaría claramente orientada, según la expresión de Borges, a reducir “la vida entera de un hombre a dos o tres escenas” y su origen, por lo tanto, puede ser asumido como cinematográfico. Por otra parte, tal modo deshilvanado de contar no es en Quiroga exclusivo de este volumen. De algunos años antes –1918– data un curioso y perturbador texto, “Un peón”, cuento largo donde se ensaya una clase de procedimiento bastante similar al que prevalece en la serie analizada y que bien valdría ser estimado como su antecedente. En esa pieza se percibe una especie de ‘indecisión narrativa’ (indecisión concientemente elaborada) acerca de qué historia priorizar: la obra integra una serie de tramas menores sucesivas donde los enigmas, antes que resolverse, se acumulan y en relación a las cuales el final, lejos de apelar a ningún efecto de cierre, opta también por la incógnita⁵.

5 Esta extraña historia de extensión y complejidad manifiestas fue publicada originalmente en el folletín *La Novela Semanal* (año II, n° 9) el 14 de enero de 1918 (fecha apenas posterior a la aparición de su primera reseña cinematográfica). Más tarde (1924) pasará a integrar el libro *El desierto*. La importancia de “Un peón” resultaría así crucial en el desarrollo de la estética quiroguiana, pues está marcando el inicio de un progresivo (aunque inconstante) alejamiento de los preceptos de la narración decimonónica. En contra de sus dictámenes, el cuento carece de unidad, apuesta reiteradamente a la digresión y no se termina de decidir entre el protagonismo del narrador o del personaje. Pero resulta aún más notable su opción declarada por una situación final abierta, negadora de cualquier atisbo efectista y en la que nada termina de resolverse; algo que, además, concluye transponiendo un texto hasta entonces eventual y vagamente regionalista a los aledaños del más acreditado género fantástico.

El inicio del cuento “Los desterrados” es prolífico en microhistorias. Además de los adelantos referidos a Brown, Else y Rivet, se presentan dos ejemplos ilustrativos de dicha técnica. Las historias de Sydney Fitzpatrick y el Cacique Pedrito son despachadas en poquísimas líneas constituyendo un caso extremo del recurso apuntado por Borges: aquí la vida entera de un hombre se reduce a una sola escena y ella basta para concluir el perfil de un tipo de la frontera. El procedimiento se repite a continuación –aunque ampliado– con Joao Pedro y, después, con Tirafogo, los personajes principal y secundario, respectivamente. Además resulta perceptible que el narrador apela a una suerte de postergación respecto de la historia principal –el viaje de los ancianos proscritos hacia su tierra natal–, aplazamiento que la serie de introducciones (al libro y a los tipos, en general; a los personajes del cuento, en particular) dilata al máximo creando, a la vez, un palpable efecto de compresión respecto de aquélla.

Las microhistorias referidas a Joao Pedro componen un claro exponente de la “brusca solución de continuidad” antes citada. Entre uno y otro episodio median blancos temporales considerables, los cuales presuponen cambios profundos en lo que hace a la historia del héroe. Esos saltos, esa selección de momentos ilustrativos de una vida, implican una suerte de montaje orientado a la construcción del tipo y, evidentemente, rompen con la progresión medianamente continua propia del enfoque clásico.

La profusión de microhistorias, situadas en el primer segmento del relato y seguidas por un bloque narrativo central hipercondensado, hace de estos cuentos verdaderos mosaicos confeccionados por una sucesión de piezas desmontables y pasibles de ampliación: superficies astilladas donde cada parte encierra un potencial narrativo notable. Portan ellas una capacidad de autonomía que les permite devenir, llegado el caso, en otros tantos cuentos independientes.

No sólo entre los textos del libro rige el procedimiento ampliatorio-condensatorio. Resulta ilustrativa la relación establecida entre un episodio lateral del cuento “Los desterrados” y una pieza algo posterior, “Los precursores”, de 1929, no recogida en libro. La segunda no implica otra cosa que el desarrollo narrativo de aquel germen anterior⁶.

6 Remitimos a las observaciones que sobre este asunto el crítico Pedro Luis Barcia desarrolla en su “Estudio Preliminar” a *Los desterrados* (1987: 48 y ss.). Por su parte, Martín Prieto (2006: 193) dictamina que, menos “El hombre muerto”, “todos los relatos de *Los desterrados* se alejan de las normas del ‘cuento perfecto’ que el mismo Quiroga había pronunciado... en una serie de artículos prescriptivos, como ‘El decálogo del perfecto cuentista’, ‘La retórica del cuento’ o ‘El manual del perfecto cuentista’”. Agrega que en el libro de 1926 los cuentos “van dejando de ser tales”, esto es, según él, van abandonando una “forma cerrada” en base

La correlación operada entre la factura desarticulada del relato y una concepción dislocada del sujeto, se manifiesta asimismo intrínseca y necesaria a los modos propios de las vanguardias. Cabe apuntar que ya desde sus inicios la estética quiroguiana mostró indudable predilección por el retrato de personalidades ambiguas, verdaderas conciencias confinadas en la frontera de la disolución o el desmoronamiento. Eduardo Romano se basa en estos perfiles para caracterizar la producción inicial del salteño (la encuadrada, según él, entre 1897 y 1904) y precisar que la misma “se desplazó de una sensualidad decadente, bastante tópica, a una mucho más experimental, incierta, misteriosa, burlando de paso ciertas barreras instituidas entre lo animal y lo humano” (Romano 1993: 1337)⁷.

Así, los cuentos de la serie analizada se hallan condicionados no sólo en su aspecto formal por esa verdadera ‘estética del remiendo’; también el contenido apela, más de una vez, a tematizar lo abrupto y lo discontinuo a través de la pintura de conductas extravagantes y ambiguas, propias de una interioridad turbada o declinante. En “El techo de incienso”, por ejemplo, la idea central del relato se vincula a lo hendido e inconcluso. El arreglo del techo del título y la labor del protagonista como Juez del Registro Civil de San Ignacio están signados por esa misma imposibilidad de ser llevados a término. En el propio

a variaciones estructurales (que el cuento clásico jamás hubiera admitido), anticipando, así, “una forma más moderna: la de la narración”. “De este modo –concluye– estos nuevos relatos, abiertos y relacionados entre sí, de resolución desconcertante, en los que el ‘efecto’ de uno no está al final, sino en el medio de otro, cuando reaparece un personaje, o se cierra una situación, dan al conjunto una inestabilidad que fundamenta su modernidad y vigencia”.

- 7 Eduardo Romano intenta conferirle al primer Quiroga un papel de “mediador” entre dos etapas del naturalismo rioplatense. La primera, en la década de 1880, “refirió cuestiones y escenas antes excluidas de la literatura, como la enfermedad o la muerte corporales”. Hacia fines de siglo XIX, “y con ayuda de la sensibilidad decadente”, la segunda etapa del naturalismo (y con ella la narrativa germinal del salteño) “se asomó a los vericuetos abisales de la personalidad, para remontarse luego hasta los submundos o suburbios sociales que un capitalismo implacable generaba: *Los desterrados*, 1926” (1312). Romano agrega que es desde aquí que él habla de un “expresionismo quiroguiano”. Y, apoyándose en tesis del alemán Walter Muschg (*La literatura expresionista alemana: de Trakl a Brecht*, Barcelona, Seix Barral, 1972: 19) aclara: “Un expresionismo que, como lo señala uno de sus estudiosos europeos, ‘contenía ya todas las fases de la revolución cultural’ vanguardista, incorporó al arte las voces diluidas del inconsciente, otorgó un sesgo nuevo a la fealdad recuperada por algunos románticos y los naturalistas, asimilando ‘la estética de lo feo y de lo horrendo, de la disonancia y de la deformación hiriente’. Por eso se asomó a ‘los abismos de la perversidad, del crimen, de la destrucción y de la enfermedad mental’, para lo cual –concluye Romano– la asociación con animales o la bestialización de lo humano cumplió una función adecuada” (1312).

nombre del personaje principal –Orgaz– se cifra la ‘imposibilidad de acabamiento’ y una lectura psicoanalítica no hesitaría en señalar que esa *Z* final simboliza el corte, la tachadura que impide a la sílaba faltante la manifestación de un sentido pleno en relación al nombre: aquello no concluido o simplemente inalcanzable.

Ya en cuanto a la concreta significación del signo corporal, bien puede considerarse a Van-Houten otra representación evidente de lo incompleto⁸. Rasgo que en el ámbito discursivo del cuento se manifestará a través de una suerte de indecisión entre el uso de la tercera y la primera persona narrativa. O en el espacial, con la dualidad tierra-pozo, agua-río; dualidad simbólica que encontrará su síntesis nuevamente en la figuración del propio cuerpo⁹.

Una ambivalencia que de manera similar astilla la textura discursiva de un relato se percibe en “El hombre muerto”, aunque dentro del dominio de la tercera persona. La alternancia entre una modalidad narrativa externa al personaje en trance de muerte y el uso del discurso indirecto libre implica un intento por llevar la narrabilidad hasta las últimas consecuencias: plasmar la progresiva desintegración de la conciencia subjetiva ‘desde adentro’.

La representación de lo irrepresentable por excelencia, esto es, de la muerte, reaparece como tema central en “La cámara oscura”, pero bajo un cariz más reflexivo. El cuento plantea un cruce de miradas: la del narrador, la de la cámara fotográfica y la del ‘otro’, vale decir, la no-mirada del muerto. La reiterada mención a los ojos, sobre todo los del cadáver –o el sujeto una vez devenido en cosa– consistirá otro de los tantos intentos por aprehender desde la literatura el ‘más allá’: ese ‘lugar’ donde la conciencia ha naufragado de manera completa e irreversible.

La fragmentación o derrumbe de esta última, por su parte, constituye una temática común a la totalidad de estos cuentos y denota una concepción nueva del sujeto plenamente divorciada de la unidad y, aun más, de cualquier tesis progresiva. Expresiones como ‘ex-hombre’ o ‘ex-sabio’ son características y no necesitan mayor comentario. Alcohol, locura, delirio, insolación, fiebre, establecen, por su parte, móviles de ese viaje involutivo de la conciencia, cuya etapa ulterior estará dada por la muerte. La temática regresiva no se disimula en el tramo final de “Los desterrados” al igual que en “Tacuara-Mansión”, pero con variantes.

8 Otro tanto puede argüirse en relación a Luisser, el mecánico manco admirador de Rivet y la *Encyclopédie*.

9 Nótese que en la tierra es el cuerpo el que llena la cavidad (el pozo); en el agua, en cambio, la cavidad viene a ser el cuerpo mismo, que se llena.

— VIII —

La relevancia de los tópicos regresivos en la obra de Horacio Quiroga ameritaría un estudio aparte. En una documentada e inapelable monografía, Jorge Lafforgue (1991: 88-89) se interroga por los rasgos de modernidad de los cuentos del uruguayo y los asocia, acordando en esto con Eduardo Romano —a quien cita textualmente—, al hecho de haber sido el primero en haberse “asomado a los meandros y galerías de la psicología profunda”, pues su narrativa

... se aventura por parajes inhóspitos desde sus primeros libros. Bajo la impronta de Poe, ya algunos textos en prosa de *Los arrecifes de coral* borran límites entre lo animal y lo humano, con lo cual se inscribe en una secuencia de metamorfosis que va de *El hombre del subsuelo* dostoiévskiano al célebre relato de Franz Kafka (Romano 1986: 12-14).

Lafforgue añade por su parte que:

... esta inquietante transgresión de los límites entre lo animal y lo humano... muestra en Quiroga su doble vertiente: animalización del hombre y humanización de los animales. El primer proceso supone la tensión latente entre lo racional y lo irracional; en última instancia, una concepción del hombre como entidad escindida (14).

Adviértase que esta clase de personajes, estos tipos concebidos en los términos de ex-hombres, ex-sabios, des-terrados, presos de los efectos del alcohol, la fiebre o la meningitis, estos, al decir de Lafforgue, “hombres ‘arrojados’ a esa zona de fronteras... que de una manera ‘ilógica’ han hecho abandono de sus formas civilizadas y su correspondiente bagaje científico” con el objeto de “optar por una situación de extrañeza e impasibilidad exterior”, no dejarían a su vez de constituir una imagen en clave de la situación del propio autor. Desde esta perspectiva, las conductas y el obrar de los ‘tipos del ambiente’ “que actúan contra toda lógica y razonabilidad”, no remitirían exclusivamente a “un cuestionamiento del saber científico” o “a los salvajes movimientos del propio inconsciente” (90), sino a una forma de protesta a través de la evasión típicamente vanguardista que implica, a la vez, una reacción del intelectual incomprendido y un “alejamiento de las posiciones políticas y culturales de su clase” (De Micheli 1968: 44).

En otros términos, la actitud vital de Horacio Quiroga —que en 1910 abandona todo con el objeto de instalarse en la selva misionera— y con ella las conductas de sus personajes más logrados, no podría ser deslindada de una “fuga de la civilización, una huida individual” (45) en la línea de las emprendidas por

Arthur Rimbaud y Paul Gauguin. “Volverse salvaje: era éste uno de los medios para evadirse de una sociedad que se había vuelto insoportable” (45).

— IX —

Un personaje lateral aunque bastante sugerente del cuento “Los destiladores de naranja” es aquel negro Malaquíás Rudivarte, aparentemente fascinado con las experimentaciones del manco Luisser. La singular composición de su apellido no deja de llamar la atención, pero más aun las características del lugar que le sirve de casa:

Vivía con su abuela en un edificio curiosísimo, conglomerado de casillas hechas con cajones de kerosene, y que el negro arpista iba extendiendo y modificando de acuerdo con las novedades arquitectónicas que advertía en los tres o cuatro chalets que se construían entonces. Con cada novedad, Malaquíás agregaba o alzaba un ala de su edificio, y en mucha menor escala. Al punto que las galerías de sus chalets de alto tenían cincuenta centímetros de luz, y por las puertas apenas podía entrar un perro. Pero el negro satisfacía así sus aspiraciones de arte, sordo a las bromas de siempre (Quiroga 1987: 158).

El *modus operandi* del moreno, asociado al ‘rudo arte’ cifrado en su nombre, bien puede ser leído como otra clave de los artificios antes descriptos, justamente aquellos que erigen a este libro en verdadero –aunque inadvertido– fundamento de posteriores innovaciones en el campo de la narrativa rioplatense contemporánea.

Coda

Una cuestión medular se halla ‘inscripta’ en la forma misma adoptada por estos cuentos: ¿qué sentido transmiten modalidades constructivas tan peculiares como las que se acaban de describir? Un principio de respuesta podría ser esbozado, por ejemplo, a partir de las penetrantes observaciones vertidas por Beatriz Sarlo en torno a ciertos ‘sectores de fascinación’ del imaginario de nuestro escritor. A Quiroga, sostiene, “lo fascinan también los primitivos de la técnica, los habilidosos que poseen la destreza manual propia de la artesanía pero intentan aplicarla a la máquina”; y precisa: “Quiroga mismo es uno de ellos”. Añade incluso que:

... los técnicos primitivos son *bricoleurs*, porque ninguno de los materiales, ninguna de las partes de máquinas que emplean se adecuan al fin que

adquieren en las invenciones de nuevos procesos, siempre defectuosos, que imitan los procesos industriales normales (Sarlo 1993: 1282 o 1997: 30).

A continuación cita, justamente, “Los destiladores de naranja”: “cada pieza eficaz había sido reemplazada por otra sucedánea”, se dice allí del alambique construido por el manco Luisser. La descripción dada por Sarlo de los artefactos del pionero de la técnica resulta, en conclusión, sumamente estimulante a fin de desentrañar el camino seguido por la escritura de Quiroga en estos relatos:

Los aparatos fabricados por el técnico primitivo son imitaciones deformadas, a las que el bricolage convierte en un caos de duplicaciones innecesarias y ausencias esenciales. La imitación técnica, en condiciones precarias, puede alcanzar un paroxismo barroco de añadidos, remiendos y soluciones falsas, impuestas por las condiciones materiales en las que se plantea el problema (Sarlo 1993: 1281-1282 o 1997: 31).

La anterior lectura, evidentemente, prescinde a primera vista de la tesis cinematográfica. No obstante, el del pionerismo y el del cine no tienen por qué implicar puntos de vista excluyentes. Su complementariedad radica, justamente, en la creciente incidencia de la producción tecnificada sobre los modos de creación artística. A manera de cierre provisorio, nuevamente Hauser:

La fascinación de la “simultaneidad”,... este universalismo del cual la técnica moderna ha dado conciencia al hombre contemporáneo, es quizá la fuente real de la nueva concepción del tiempo y de la manera plenamente abrupta como el arte moderno describe la vida (483).

Referencias bibliográficas

- Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Bs. As.: Emecé, 1975.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cine*. Bs. As.: Sur, 1974.
- Crisafio, Raúl. “Horacio Quiroga o el destierro de la memoria”. *Separata de Studi di letteratura hispano-americana*. N° 13-14. Milano, 1983.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*. Traducción: Giannina de Collado. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba, 1968.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo 2. *Rococó, Clasicismo y Romanticismo, Naturalismo e Impresionismo, Bajo el signo del cine*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Lafforgue, Jorge. “Introducción biográfica y crítica”. Quiroga, Horacio. *Los desterrados y otros textos. Antología, 1907-1937*. Madrid: Castalia, 1991.
- Martínez, Carlos Dámaso. “Horacio Quiroga: la industria editorial, el cine y los relatos fantásticos”. Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. España: Archivos, 1993.

- “Estudio preliminar”. Quiroga, Horacio. *Arte y lenguaje del cine*. España: Archivos, 1997.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Bs. As.: Taurus, 2006.
- Quiroga, Horacio. *Los desterrados*. Estudio preliminar, vocabulario y notas de Pedro Luis Barcia. Bs. As.: Huemul, 1987.
- *Arte y lenguaje del cine*. Estudio preliminar de Carlos Dámaso Martínez, compilación de textos de Gastón Gallo. Bs. As.: Losada, 1997.
- Romano, Eduardo. “Introducción”. *El cuento argentino*. Vol. I: 1955-1970. Bs. AS.: Eudeba, 1986.
- “Trayectoria inicial de Horacio Quiroga: del bosque interior a la selva misionera”. Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. España: Archivos, 1993.
- Sarlo, Beatriz. “Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica”. Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. España: Archivos, 1993.
- *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Bs. As.: Nueva Visión, 1997.
-

Fecha de recepción: 23/05/06 / Fecha de aprobación: 12/12/06