

La construcción del narrador quiroguiano en el cuento “El hombre muerto”

Amanda Fanny Guethi

Graduanda em Letras/ Português-Espanhol, na Universidade Federal de São Carlos. e-mail: a.guethi@gmail.com

Resumen: La intención de este trabajo es discutir características de la obra de Horacio Quiroga en el cuento “El hombre muerto”, de *Cuentos de la Selva* (1918), que de alguna manera no fueron destacadas por la crítica de su momento, principalmente el narrador, con el objetivo de desarrollar un análisis, aunque breve, pautado por el indisoluble lazo de la forma y del contenido de cualquier obra artística, dialogando a la vez con el realismo particular y las innovaciones que muchas veces fueron encaradas como falta de estilo o madurez profesional por el relieve dado, en sus relatos, a la temática, al regionalismo y al paisaje misionero.

Palabras clave: Horacio Quiroga; realismo; narrador; El hombre muerto.

Introducción

La crítica latinoamericana contemporánea a Horacio Quiroga (1878-1937) generalmente caracterizó a este escritor como maestro del cuento y uno de los que, en Latinoamérica, perfeccionó la técnica desarrollada por los grandes escritores europeos y el norteamericano Edgar A. Poe. Sin embargo, el maestro del cuento latinoamericano sufrió críticas en cuanto a sus temas que, paradójicamente, conforman, según la crítica literaria especializada, la fase más madura e importante del escritor uruguayo. Temas como la muerte y la locura que lo obsesionaron, son desarrollados a partir de la influencia directa de Edgar A. Poe, llegando a las vías del terror mediante la instrumentalización de lo fantástico sumándoles el carácter exótico – y en cierta medida mítico – del paisaje de la selva de la región de Misiones, Argentina, donde vivió Quiroga por muchos años.

En el mismo momento de la historia literaria en la que escribía Quiroga (también caracterizado como criollista, regionalista, modernista, a lo largo de su producción literaria)¹ empezaban a escribir los argentinos Borges y Arlt (exponentes de la literatura

¹ Luis Leal (1967) caracteriza a Horacio Quiroga como criollista. Seymour Menton (1964), por su turno, lo caracteriza como regionalista. Ángel Rama (1987), Menton (1964), Leal (1967) y Mo-

urbana de la época), surgían las “novelas de la tierra”, “novelas de tesis”, novelas de la Revolución en México, es decir, producciones particulares en cuanto a la técnica narrativa, temas y estructuración artística de los materiales, que provocaban quizás parámetros de comparación respecto de obras incomparables, desde sus intenciones estéticas, políticas, económicas hasta las influencias dejadas por ellas.

En este sentido, la intención de este trabajo es discutir características de la obra de Horacio Quiroga en el cuento “El hombre muerto”, de *Cuentos de la Selva* (1918), que de alguna manera no fueron destacadas por la crítica de su momento, principalmente el narrador, con el objetivo de desarrollar un análisis, aunque breve, pautado por el indisociable lazo de la forma y del contenido de cualquier obra artística, dialogando a la vez con el realismo particular y las innovaciones que muchas veces fueron encaradas como falta de estilo o madurez profesional por el relieve dado, en sus relatos, a la temática, al regionalismo y al paisaje misionero.

En lo que respecta a la elección del cuento “El hombre muerto”, elegimos no profundizar la cuestión del género fantástico, por parecernos imprescindible tal discusión en muchos otros cuentos de Quiroga, pero no especialmente en éste. Nos detendremos en el intento de puntuar la problemática del realismo, de la relación del contenido y de la forma en el relato, y el cuestionamiento, a partir de los aportes de Rama (1982) y Alves-Bezerra (2008), sobre el carácter transculturador de la obra quiroguiana.

Horacio Quiroga y el realismo

Tânia Pellegrini (2007: 139), en su ensayo “Realismo: Postura e Método”, hace un recorrido histórico sobre el término realismo y sus implicaciones a lo largo de la historia de la literatura y del arte, dando relieve al esclarecimiento de los términos “postura” y “método” realistas para que no solamente se elimine la equivocación entre “real” y “realismo”, sino también entre “realismo” y “Realismo”, caracterizándolos de la siguiente forma:

Este sentido é base da grande controvérsia centrada no objetivo de ‘mostrar as coisas como realmente são’; visto como uma *postura* geral (envolvendo ideologias, mentalidades, sentido histórico, etc.) e um *método* específico (personagens, objetos, ações e situações descritos de modo real, isto é, de ‘acordo com a realidade’), é geralmente aceito como “ilusão referencial”, o que, na verdade, é o seu aspecto de convenção, de “mentira”, de “máscara”, comum a todas as linguagens e estilos artísticos, pois todos eles são convenções.²

negal (1969) plantean que la primera fase de la producción literaria de Quiroga tiene contornos modernistas, principalmente su primer libro *Los arrecifes de coral*, de 1901.

² El sentido del que habla Pellegrini (2007: 139) es el que apunta a partir de los aportes de Williams, (1983: 259): “desenvolveu-se, em termos gerais, como um termo que descreve um *método* e uma *postura* em arte e literatura: primeiro uma excepcional acuidade na representação e de-

Tomados los sentidos de “método” y “postura” para que se caracterice obras de arte, encararemos, desde ahí, el arte narrativo – especialmente la textura de los cuentos – de Horacio Quiroga como poseedora de un método realista, mediante el cual podemos detectar espacios, a veces tiempo, personajes bien definidos, incluso el embate entre una supuesta realidad y acontecimientos fantásticos, a través de descripciones, uso de diálogos, a veces una voz científica advenida de un personaje o del narrador y por el tratamiento de la psicología de sus personajes. Como ejemplo, se sigue un fragmento en el que dice el narrador del cuento “Yaguaí”, último del libro *Cuentos de amor de locura y de muerte*, de 1917:

Allí [en el pozo] se bañaba el fox-terrier, primeiro la lengua, después el vientre, sentado en el agua, para concluir con una travesía a nado. Volvía a la casa, siempre que algún rastro no se atravesara en su camino. Al caer el sol tornaba al pozo, de aquí que Yaguaí sufriera vagamente de pulgas, y con bastante facilidad el calor tropical para el que su raza no había sido creada (QUIROGA, 2005: 56).

El método realista, en Quiroga, conforma la ambientación de los espacios, la caracterización de los personajes y el desarrollo de la trama, que en el género cuento deben estar minuciosamente entrelazados de modo de alcanzar algunos elementos imprescindibles para el efecto total deseado. Trataremos estos aspectos más adelante.

Sobre el realismo, es importante fijar, además, su lugar en la obra quiroguiana, en la medida en que lo que llamamos *método*, a partir de Pellegrini (2007), será seguido, en términos de convención de las formas, por una manera de narrar, y en cierta medida traspasado en su interrelación con el contenido y el efecto total del texto — y esto sin cuestionar el valor artístico, sino pretender un análisis de elementos formales desconsiderados por la crítica.

Si en los cuentos de Quiroga encontramos descripciones de la selva misionera, de espacios urbanos, de relaciones sociales establecidas entre trabajadores y patrones, de la relación entre el hombre y la naturaleza, de relatos de muertes trágicas y hechos extraños es porque, en la elaboración de sus temas, el escritor se apropia del método realista, reorganizando la realidad de acuerdo con su intención en cada texto, así como apunta Pellegrini (2007:140) sobre la función realista en cuanto a los temas narrados:

[...] enquanto *postura e método*, o realismo desde o início negou que a arte estivesse voltada apenas para si mesma ou que representar fosse *apenas* um ato ilusório, debruçando-se agora sobre as questões concretas da vida das pessoas comuns, representadas na sua prosaica tragicidade.

Y aunque no fije siempre los cronotopos de tiempo y espacio (en el cuento “El almohadón de pluma” no hay un referente urbano determinado, sino simplemente

pois um compromisso de descrever eventos reais, mostrando-os como existem de fato, sendo que aqui, em muitos casos, inclui-se uma intenção política.”

urbano, confiriendo en cuanto a eso una doble significación a la narrativa; en oposición, en cuentos como “A la deriva”, está marcado el ambiente selvático y la presencia colosal del río Paraná), se logra identificar las situaciones y “cuestiones concretas de la vida de la gente común” por la constitución de las escenas y del papel definitivo del narrador.

Así mismo, varios críticos que hablaron de la obra de Horacio Quiroga vieron en sus temas y en el paisaje de la región de Misiones el sentido de su escritura y aunque lo han considerado como un maestro que perfeccionó la técnica del cuento en Latinoamérica, han dado mayor relieve a lo que podríamos señalar como rasgos realistas – lo que entendemos como postura y método —; otros críticos, como se mostró en el inicio de este trabajo, lo han clasificado como costumbrista o criollista:

El autor, al describir lo que su país o región tiene de original, da expresión a lo individual. La nota pintoresca, el color local, lo peculiar de los ambientes, lo típico de los personajes son características de la literatura romántica. [...] De la simple pintura se pasa a la crítica acerba de los malos gobiernos, del atraso social, de las injusticias, del estado de miseria en que se deja vivir al pueblo. [...] El desplazamiento del propósito, que cambia de la pintura de las costumbres al desarrollo del argumento y al interés en lo dramático, convierte al cuadro en cuento (LEAL, 1967:13).

Se afirma que el regionalismo típico del inicio del siglo XX (el cual será base y contrapunto de un cierto regionalismo de la segunda mitad del siglo XX caracterizado como cosmopolita pese la denominación de *literatura regional*) no contempló la temática urbana. Por ello, injustamente se clasificará a éstos textos a partir del nivel de exotismo – el campo y la selva -, y no por una cuestión más bien humana y, por ende, universal:

[...] sabe qué cosa frágil es el hombre pero [que] sabe también que heroico es en su locura y qué sufrido en su dolor, en su genial inconsciencia. Por eso sus cuentos contienen algo más que la crónica de un ambiente y sus tipos, son algo más que historias trágicas, o cómicas, de un mundo extraño. Son profundas inmersiones en la realidad humana [...] (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1969:46).

Será por ejemplo el caso del tema de la muerte y de la locura, muy presente en la obra de Quiroga, que promoverá situaciones en las que el hombre se ve a sí mismo fragilizado ante la inminencia e inexorabilidad del fin de la vida. Para ello, el escritor se vale del método realista, pero no se detiene solamente en la pintura de su región y de las costumbres tipificadas – una muerte por ataque de víbora que no sería tan fácil de ocurrir en la ciudad (porque todo eso adviene del objetivo primero: dibujar la gradación de la locura y de las sensaciones y pensamientos ante una situación límite como la muerte) –, sino que da la voz a los sentimientos y sensaciones humanas en momentos límites de la existencia, que pueden ser la propia muerte o la muerte de un ser próxi-

mo. Como nos dice Candido (1993:125) respecto de algunas características del realismo³:

O realismo se liga, portanto, à presença do pormenor, sua especificação e mudança. Quando os três formam uma combinação adequada, não importa que o registro seja do interior ou do exterior do homem; que o autor seja idealista ou materialista. O resultado é uma visão construída que pode não ser realista no sentido das correntes literárias, mas é real no sentido mais alto, como acontece na obra de Proust [...]

Es el caso del cuento “El hombre muerto”, del libro *Cuentos de la selva*, de 1918, en el que se cuenta la historia de un hombre, morador y trabajador del campo, en la región de Misiones, quien se hiere con su propio machete. Todo el cuento se desarrolla a partir del accidente que provocará, al final del relato, la muerte del hombre. Nada anormal ocurre y la secuencia de hechos es corta: trabajo en el bananal; accidente; descanso en la gramilla; muerte. Sin embargo, el tiempo y el espacio se reorganizan a partir de las sensaciones del herido por el fluir de su conciencia, captado por el narrador en sus movimientos de acercamiento y alejamiento de la escena que más adelante veremos detenidamente.

Forma(s) y contenido(s): el cuento y el narrador quiroguiano

Según Cortázar (1999), maestro del género cuento y observador atento de la literatura universal, dice que el cuento y la novela se diferencian en cuanto a su efecto y su construcción, de manera que se los puede comparar analógicamente con la fotografía y el cine, respectivamente. La limitación, menos páginas y más elementos estructurales, por parte del cuento, hace que el escritor produzca un recorte preciso, un universo narrativo autónomo que resulta autosuficiente en su espacio y en sus significaciones.

El maestro de Quiroga, Edgar Allan Poe, en su *Filosofía de la composición*, escrito en 1846, llamó *unidad de efecto* a la totalidad de sentido e impresión que el texto provoca en el lector (que en la mayor parte de las veces coincide con la que quiso producir el autor), independientemente del tema elegido, siendo la brevedad muy importante para la concreción del tono pretendido, ya que, para el norteamericano, los textos que uno pueda leer de una vez, de “una sentada”, exigen una concisión y elaboración más consistentes que en textos largos, como la novela, en la que los detalles e informaciones que componen la trama pueden ser agregados de acuerdo con su desarrollo en exten-

³ Candido (1993) no lo especifica, pero el realismo del que habla es el que Pellegrini (2007) identifica como método. Lo entendemos así por la contraposición que postula entre realismo y realidad, verdad y verosimilitud, además de la descripción que desarrolla respecto de la obra de Proust, diferenciando una vez más el Realismo – que llama corrientes literarias – de la vertiente moderna del método realista que practicó Proust.

sión⁴. En este sentido, en oposición a la construcción novelesca, siguiendo el aporte de Cortázar (1999:348), a parte de la similitud con la fotografía, el cuento debe ser trabajado en profundidad — no en su posible acepción metafísica o psicológica —, y verticalmente, conjugando tiempo y espacio en una forma condensada, ya sea por el predominio de la *tensión*, ya sea por el de la *intensidad*⁵, significando en todos sus elementos para que nada que aparezca en el cuento figure sin necesidad para la *unidad de efecto*: “[...] tão secreto e dobrado sobre si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.”

Perfeccionador de la técnica del cuento breve, Horacio Quiroga conjugó las enseñanzas teóricas y prácticas de Poe, agregándoles su gusto por los temas humanos — sufrimiento, muerte, miedo, locura — además de crear un narrador particular, fronterizo⁶, que no se restringe a la frontera como espacio físico, sino más bien se explyaya en su constitución como categoría literaria (narrador), que por ser fronterizo, no puede ser clasificado como objetivo, realista, regionalista, criollista, modernista, como ya lo caracterizaron.

Como ya se dijo, la subjetividad de los personajes de Quiroga es tratada en profundidad (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1969: 49), lo que implica manejar de manera particular las otras categorías narrativas — como el tiempo, espacio y el punto de vista — además de no crear a los personajes como tipos, sino más bien abrir un espacio a la individualidad para que se desarrollen las problemáticas humanas, ya sea por la relación hombre y naturaleza (física y la propia naturaleza humana, en cierta medida débil ante la magnitud y misterio de la naturaleza física), ya sea por la relación entre seres humanos (se añade también la singularidad que presentan los personajes animales de Quiroga en su psicología).

A respecto, dice Alves-Bezerra (2008: 65):

[...] não há exterioridade sem interioridade, pois os movimentos, tanto dos personagens

⁴ Según Cortázar (1999:348) la novela se desarrolla en extensión y horizontalidad, como las películas de cine; el cuento, en cambio, por su brevedad, se desenvuelve en verticalidad y profundidad, las cuales, juntas, en imbricada relación con la *intensidad* y la *tensión*, hacen que la trama sea significativa en todos sus elementos; esto metafóricamente expuesta en la imagen del “caracol del lenguaje”.

⁵ Para Cortázar (2009: 356), la *tensión* y la *intensidad* son características de los cuentos y el predominio de una de las dos confiere a un relato el tono y el ritmo que serán logrados, además, por la conjunción de los elementos narrativos. Por intensidad, el autor entiende la “eliminação de todas as idéias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e até exige” y por tensión entiende “uma intensidade de outra ordem, [...] que se exerce na maneira como o autor nos aproxima lentamente do que é contado.”

⁶ Alves-Bezerra (2008) ve al narrador quiroguiano como fronterizo en su constitución como categoría de la narrativa, puesto que conforma características similares en cuentos que transcurren tanto en la frontera de la Argentina y el Brasil o la Argentina y el Paraguay, como también en cuentos urbanos, porque el “universo subjetivo dos personagens é explorado na maioria dos contos de Quiroga, sem tratar necessariamente de patologias” (2008: 63). Es el caso del cuento “El hombre muerto”.

humanos quanto dos animais de Quiroga, são claramente marcas de uma singularidade. De modo que dicotomizar entre o exterior e o interior significa perder a articulação (a) do personagem – forçadamente dividido na análise – entre seus desejos e suas ações; e (b) das relações entre narrador e seus personagens.

En el cuento “El hombre muerto”, tenemos la profunda asimilación entre narrador y personaje, comenzando por la descripción del accidente por medio de verbos en pretérito imperfecto, alterando la configuración del tiempo de manera de traer el hecho hacia el presente, porque es lo que provocará la explosión subjetiva del personaje-herido. A lo largo del relato, como consecuencia de la apropiación del punto de vista del personaje por parte del narrador, la secuencia temporal cronológica avanza lentamente (“No han pasado dos segundos: el sol está exactamente en la misma altura...”, p. 106; “...deben ser las doce. [...] Alguien silba. [...] Es el muchacho que pasa todas las mañanas hacia el puerto nuevo, a las once y media.”, p. 107; “Nada, nada ha cambiado. Sólo él es distinto. Desde hace dos minutos su persona, su personalidad viviente...”, p. 107); y es superpuesta por la secuencia temporal de pensamientos desordenados del hombre herido, alternando lo que ve – el bananal, el muchacho del puente, su propia casa, su rutina reflejada en el espacio físico – y lo que piensa, provocado por el accidente y amenazado por la muerte inminente e inexorable.

Una vez más, se presenta el narrador: por su identificación con el estado del personaje, se configura el ritmo de la narrativa y un acercamiento del narrador a las escenas; al mismo tiempo, por la misma identificación, el narrador se aleja de la escena cuando en la voz de la conciencia del personaje se escucha la certeza de la muerte. Por ejemplo, en el fragmento: “Pero entre el instante actual y esa postrera expiración, ¡qué de sueños, trastornos, esperanzas y dramas presumimos en nuestra vida! ¡Qué nos reserva aún esta existencia llena de vigor, antes de su eliminación del escenario humano!” (QUIROGA, 2008: 106). Aquí, el narrador se acerca al sufrimiento del hombre herido por el machete, luego de dar voz a su conciencia perturbada por la herida que podrá matarlo. Dos párrafos antes, el narrador dice: “Apreció mentalmente la extensión y la trayectoria del machete dentro de su vientre, y adquirió fría, matemática y inexorable, la seguridad de que acababa de llegar al término de su existencia” (QUIROGA, 2008: 106), asimilando el sufrimiento del personaje que, aunque esté seguro de su destino fatal, resiste física y psicológicamente al fin de la vida. Los movimientos del narrador son marcados textualmente por la explícita superposición de voces – en el caso del acercamiento – y por la explícita demarcación de la sensación del personaje como otro (“apreció”, “adquirió”), en el caso del alejamiento. Otra marca que se muestra por la apropiación del punto de vista es la observación del entorno. Mientras el narrador nos cuenta los devaneos del personaje que demarcan su resistencia a la muerte, vemos el entorno por los ojos del personaje, que divaga sobre su rutina con el intento de entender cómo pudo herirse a sí mismo con su propio objeto de trabajo que hacía tantos años manejaba con seguridad:

¡Pero no es posible que haya resbalado...! El mango de su machete (*pronto deberá cambiarlo por otro; tiene ya poco vuelo*) [...] ¡Qué pesadilla! ¡Pero es uno de los tantos días, tri-

vial como todos, claro está! Luz excesiva, sombras amarillentas, calor silencioso de horno sobre la carne, que hace sudar al malacara inmóvil ante el bananal prohibido.” (QUIROGA, 2008: 106).

Todavía resiste el personaje herido y el narrador propone el cambio de mango del machete (que sigue enterrado en el vientre del hombre) por la posibilidad que marca el adverbio + verbo deber en futuro + cambiar en infinitivo. El empático narrador sigue: “Puede aún alejarse con la mente, si quiere; puede si quiere abandonar un instante su cuerpo y ver desde el tajamar por él construido, el trivial paisaje de siempre: el pedregullo volcánico con gramas rígidas; el bananal y su arena roja [...]” (QUIROGA, 2008: 109) y sigue con la observación del ambiente rutinario bajo el punto de vista del hombre, alejado de su propio cuerpo (y por tanto viendo de otra perspectiva su condición de muerte inminente); como se dijo, hasta el momento en que él, el hombre, se ve a él mismo herido y acostado al pie del poste: “Y al pie de un poste descascarado, echado sobre el costado derecho y las piernas recogidas, exactamente como todos los días, puede verse a él mismo, como un pequeño *bulto* asoleado sobre la gramilla, descansando, porque está muy cansado” (QUIROGA, 2008: 109). En ese punto, el narrador no sólo se aleja de la escena, sino que también aleja al personaje que sufre, con el intento de acompañar la persistente fuerza en resistir que presenta el personaje; y lo hace esto porque la muerte se aproxima (la cual es narrada en el párrafo siguiente). Cuando el hombre se aleja de sí mismo y se puede ver, se ve como un “pequeño bulto” de la misma manera que lo verá su caballo, al sentir que su dueño ha muerto. Eso es significativo para mantener la posición de empatía del narrador que asume el punto de vista del caballo del hombre, que desde que llegó al bananal para trabajar lo espera para volver a casa; el hombre ha muerto y el caballo lo supo en su momento, por eso no se atrevió a acercarse al dueño mientras agonizaba en su delirio de muerte, y sólo lo hizo cuando sintió que su dueño definitivamente “ha descansado”. Esta escena, que sella el fin del cuento, se liga a una anterior en la que el hombre intenta mantener su sanidad por medio de la reflexión de los hechos cotidianos y, al observar su alrededor, como señalamos anteriormente, ve los fragmentos de su rutina en cada objeto y paisaje. Entre ellos, encuentra su caballo, su “malacara”, al que califica como *cauteloso*: “¡Ya ése es su bananal; y ése es su malacara, resoplando cauteloso ante las púas del alambre! Lo ve perfectamente; [el hombre] *sabe* que [el caballo] *no se atreve* a doblar la esquina del alambrado, porque él [el hombre] *está echado* casi al pie del poste” (QUIROGA, 2008:108) De esa manera, está reforzada la relación de empatía entre narrador y personajes, aunque con el caballo la relación sea inversa, por mantenerse alejado mientras la muerte no es cierta y acercarse cuando siente la concreción del hecho fatal:

“Pero el caballo rayado de sudor, e inmóvil de cautela ante el esquinado del alambrado, ve también al hombre en el suelo y no se atreve a costear el bananal como desearía. Antes las voces que ya están próximas - ¡Piapiá! -, vuelve un largo, largo rato las orejas inmóviles al *bulto*: y tranquilizado al fin, se decide a pasar entre el poste y el hombre tendido que ya ha descansado” (QUIROGA, 2008:109).

¿Quiroga transculturador?

Ángel Rama (1982), a partir del estudio sociológico de Fernando Ortiz sobre Cuba (*Contrapunteo del tabaco y del azúcar*, 1940) desarrolla el concepto de transculturación en la narrativa latinoamericana, a partir de la hipótesis de que es un proceso que caracterizará cierta literatura de Latinoamérica, además de ser una propuesta consciente de un grupo de escritores a fin de resolver un antiguo conflicto del inicio del siglo XX entre los regionalistas y los vanguardistas. Rama considera a la década del 30 como el marco de las primeras producciones, e ubica su culminación en las décadas de los 50 y los 60 (marco del “Boom”) como la etapa más significativa, porque surgen las producciones que tratan en su forma y en su contenido los problemas culturales de los países, dibujando, en su interior, huellas comunes de la identidad latinoamericana aceptada y encarada, ahora, como heterogénea (CORNEJO POLAR, 2003), híbrida (Canclini, 2003) y, por eso mismo, capaz de representarse ya no más como una ilusión romántica de nación y cultura — tampoco como la literatura empecinada del neorrealismo en Brasil, como postulan Candido (2006) y Bosi (1965) para la literatura en la década del 30, época de narrativas más comprometidas con el cuadro sociopolítico de determinadas regiones, dejando en segundo plano las cuestiones estéticas.

Como consecuencia de este razonamiento, Horacio Quiroga quedaría en los bordes de la literatura contemporánea al inicio del siglo XX por ser considerado, generalmente, por la crítica, como un regionalista tradicional. Además de que su producción artística sea ubicada en un período anterior al que Rama considera el marco del regionalismo transculturador.

Sin embargo, es posible encarar la literatura de Quiroga con esta clave de interpretación y de sentido sociocultural pues, como postula Alves-Bezerra (2008:32):

se lermos Quiroga a partir de alguns pressupostos da transculturação, podemos notar que tal processo de transmutação na literatura regionalista latino-americana deu-se de maneira muito mais paulatina, e não foi fruto da vontade de determinado grupo de escritores, tampouco de polêmicas gremiais como a dos vanguardistas. Sem tal ressalva, o conceito de Ángel Rama fica inexoravelmente limitado em seu uso para somente a partir dos anos trinta e para os escritores regionalistas, o que impediria sua aplicação a Quiroga, de antemão categorizado como <<regionalista tradicional>> - em oposição a um <<regionalismo transculturador>>, surgido apenas a partir dos anos 30.

Alves-Bezerra pondera las postulaciones de Rama porque ve anticipados, en la literatura de Horacio Quiroga, los rasgos transculturadores en los tres aspectos que el crítico uruguayo afirma que forman parte del procedimiento de construcción narrativa. Serían el aspecto lingüístico, la cosmovisión y la composición literaria, que, en la obra de Quiroga, serán estudiados por Alves-Bezerra con atención especial en la construcción del narrador fronterizo. En su hipótesis, el profesor brasileño encuentra la frontera en Quiroga como metáfora de su propia obra, en cuanto a parte de su temática, en cuanto a su estética y en cuanto a su estructuración narrativa. Nos parece importante

profundizar el estudio del narrador, como intentamos hacerlo anteriormente, porque es por su construcción que operan los tres aspectos del proceso transculturador y es por su acción polifacética⁷ en la trama (como vimos en el cuento “El hombre muerto”) que se desarrollará el refuerzo de la *unidad de efecto*.

Si volvemos al cuento, vemos anticipado desde su título el final del relato. De esa forma, podemos decir que el tema desarrollado por Quiroga en “El hombre muerto” no es exactamente la muerte de un hombre, sino, más bien, el proceso mental de sufrimiento y resistencia (humanos) ante el misterio que no se comprende, pero se espera que llegue a pasar en cualquier momento⁸, como dice el narrador:

La muerte. En el transcurso de la vida se piensa muchas veces en que un día, tras años, meses, semanas y días preparatorios, llegaremos a nuestro turno al umbral de la muerte. Es la ley fatal, aceptada y prevista; tanto, que solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese momento, supremo entre todos, en que lanzamos el último suspiro (QUIROGA, 2008: 106)

En el balance de las acciones, vemos que la mayoría de los hechos se pasan en la mente perturbada del personaje y sus esfuerzos para resistir a la idea de entregarse a la muerte y aceptarla como irreversible son rasgos de la naturaleza humana, no están limitados por ningún tipo de regionalismo. Sin embargo, los movimientos de resistencia, en este cuento, están motivados por la observación del ambiente circundante, que, para el personaje, conforma su constitución como sujeto, ya que su única actividad, la que faltamente le saca la vida, es su trabajo en el campo.

El ritmo, el flujo temporal, como ya comentamos anteriormente, transcurre de acuerdo con los movimientos de la conciencia del personaje y esa impresión es marca-

⁷ Pablo Rocca (2000: 15) en su artículo “El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya” dice: “Sólo estos uruguayos [Quiroga, Bellan y Ferreiro] de los veinte lograron aprender del cine – como con mayor afinación lo estaban haciendo Joyce o Faulkner – el manejo múltiple de los planos narrativos, los cambios y simultaneísmo en el punto de vista, el ritmo dinámico, la desolemnización del discurso, la composición y la síntesis.”

⁸ Piglia (1987). En una de sus tesis, Piglia dice que los cuentos siempre cuentan dos historias. En el caso de Quiroga, que muchas veces desarrolló su técnica bajo la influencia de Poe, para Piglia, la segunda historia estaría escondida bajo la primera que está en la superficie. Esta sería una característica de los cuentos llamados de *enredo*, en los que la trama es el elemento más trabajado para dar cuenta del final sorprendente y en los que predomina la *tensión*. En oposición, hay los cuentos llamados de *atmósfera*, en los cuales la segunda historia está entrelazada a la primera y no es revelada al final, sorprendentemente, como en Poe. En ellos, predomina lo que Cortázar (1999) llamó de *intensidad*, lo que confiere el ritmo más lento y la percepción de que nada ocurre, debido a la apertura a la representación de la conciencia. En algunos cuentos de Quiroga, nos arriesgamos a decir que esas características se mezclan, enriqueciendo su abanico literario y deconstruyendo su unilateralidad de temas y formas, como el cuento “El hombre muerto”, en que la *tensión* comúnmente asociada a Quiroga por sus relatos de terror y misterio, se deshace en *intensidad* ya en el título, y exacerbada a lo largo del texto por los elementos que venimos destacando desde el inicio de este trabajo.

da en el texto con el estancamiento del tiempo cronológico en los verbos utilizados por el narrador. En sintonía con la sensación de tiempo prolongado – en relación al momento del accidente y estancado en relación al hecho futuro, la muerte – el tiempo de la naturaleza se arrastra, pasando lentamente como comenta en varios momentos el narrador, conjugando de cierta manera el modo de vida del campo y, si se quiere, un elemento más para el refuerzo de la relación empática entre narrador y personajes. En este sentido, si en el lenguaje de este cuento quiroguiano no vemos tan claramente las marcas transculturadoras⁹, las encontraremos concentradas en la estructura narrativa que a la vez conjugará la cosmovisión y el misterio ontológico de la muerte, y los elementos narrativos que darán cuenta de la ampliación de las significaciones del tono y de la *unidad de efecto*.

Rama dice que el descubrimiento de los transculturadores fue el “pensar mítico” y en un fragmento caracteriza estructuralmente al regionalismo transculturador en cuanto a su otro descubrimiento:

O vanguardismo contestou o discurso lógico-racional que manipulava pela literatura e que, seja como linguagem referencial, seja como remissão a símbolos, o romance regional aplicava a fundo. [...] Também pôde estender seus efeitos [...] por meio das margens imprecisas da consciência, dos estados oníricos ou das comoções anímicas, mas sobretudo pela incorporação dos mecanismos do chamado <<ponto de vista>>, que dissolviavam a suposta objetividade narrativa (RAMA, 1974:222 *apud* ALVES-BEZERRA, 2008:45).

Curiosamente, Rama caracteriza el regionalismo transculturador a la manera como venimos describiendo la narrativa de Quiroga, sin profundizarnos, es válido recordar, en la cuestión del género fantástico. Sin embargo, para concluir, podríamos arriesgarnos a decir que el “pensar mítico” en Quiroga, en extrema imbricación con la forma narrativa que analizamos, se compone de una doble fuente: a) el “pensar mítico” en el que están envueltos los misterios de la naturaleza humana, por tanto, un “pensar mítico universal”; y b) el “pensar mítico” de la naturaleza física, en el que están involucrados lo oculto, lo telúrico, que, en la América Latina, fue muy investigado y asumido como parte y cierce de la identidad del continente. Aunque haya contraposiciones, lo fantástico que instrumentalizó Quiroga en muchos de sus cuentos, que no es el caso de “El hombre muerto”, será un elemento más de lo ambiguo, de lo incierto, de la vacilación que lo caracterizará, según la nomenclatura de Alves-Bezerra (2008), como ejemplar de la *frontera*, en sus múltiples significados.

⁹ En otros cuentos de Quiroga, la lengua es reflejo de la cosmovisión y en conjunto con la temática y con el ambiente fronterizo, revela conflictos de poder, sometimiento y prestigio en un contexto ideológico de tensión de la historia argentina de inicios del siglo XX.

Referencias

ALVES-BEZERRA, W. *Reverberações na fronteira em Horacio Quiroga*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2008.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDIDO, A. Realidade e Realismo (via Marcel Proust), in: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 123-129.

_____. Crítica e sociologia, in: *Literatura e sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 13-26.

CORNEJO POLAR. Introducción, in: *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. 2 ed. Lima: CELACP – Latinoamericana Editores, 2003, pp. 9-30.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto, in: *Obra Crítica v. II*. Org. de Jaime Alazraki. Trad. de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LEAL, L. *El cuento hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

MENTON, S. *El cuento hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

PELLEGRINI, T. “Realismo: Postura e método”, *Revista Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, dezembro 2007, pp. 137-155.

PIGLIA, R. Tesis sobre el cuento, in: *Formas Breves*. Buenos Aires: Editorial Anagrama, 1986.

POE, E. A. Filosofia da composição, in: *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1987, pp. 109-121.

QUIROGA, H. *Cuentos de la selva*. Posadas: Editorial Beeme, 2008.

_____. *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005.

RAMA, Á. Literatura y cultura, in: *Transculturación narrativa en América Latina*. 3 ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1987, pp. 11-56.

ROCCA, P. “El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya – 1920-1950”, *Revista Fragmentos* Florianópolis, n. 19, jul-dez./2000. pp. 7-28.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. Horacio Quiroga. Vida y creación, in: *Narradores de esta América*. Montevideo: Editorial ALFA, 1969.