

Sobre la mimesis
y el tono
en los relatos infantiles
de Horacio Quiroga

Hacia una teoría literaria
del cuento para niños

Para Christian, con
la simpatía y el agradeci-
miento de Elio

Cuernavaca, 15 de marzo, 2016

Lic. Sergio Estrada Cajigal Ramírez
Gobernador Constitucional del Estado de Morelos

ICM

Arq. Alfonso Toussaint Schneider
Director General del Instituto de Cultura de Morelos

CIDHEM

Dr. Ricardo Guerra Tejada
Director General

Dr. Luis Tamayo
Director Académico

Lic. Natalí Sánchez Ríos
Directora de Relaciones Públicas y Difusión

Sobre la mimesis
y el tono
en los relatos infantiles
de Horacio Quiroga

Hacia una teoría literaria del cuento para niños

Eliana Albala



Reloj de arena ∞
INVESTIGACIÓN

Coordinación editorial: Frida Varinia Ramos Koprivitza
Corrección tipográfica: Ángel Cuevas

Diseño editorial: Alfredo Castro Mondragón

Primera edición 2005

© Eliana Albala

© Derechos reservados

Instituto de Cultura de Morelos
Av. Morelos 271, Jardín Borda
62000 Centro, Cuernavaca, Morelos
www.arte-cultura-morelos.com

© CIDHEM

Av. Morelos Sur 159 esq. Amates,
62050 Las Palmas, Cuernavaca, Morelos
www.cidhem.edu.mx

ISBN: 968-5757-11-9

Impreso y hecho en México
Printed and Made in Mexico

A los doctores Ricardo Guerra, Adriana Yáñez y Luis Tamayo

A mis hijos: Shlomit, Gad y Rosana

NOTA PRELIMINAR

No hablaré de moral, ni de psicología, ni de antropología sociológica, ni de otras tantas disciplinas que en general se esgrimen cuando se toca el tema de la literatura para niños.

Trataré de ajustarme a una postura sencillamente literaria que —aunque parezca pleonasma, o tal vez paradoja— es la única que sirve para explicar y analizar la verdadera contextura de una obra construida mediante la palabra.

Las personas a quienes de uno u otro modo preocupan los temas infantiles deben de recordar perfectamente los aspectos teóricos que se publican en relación al arte y la literatura para niños.

Por ejemplo, se ha vuelto ya un lugar común el comentario crítico de las connotaciones morales en el cuento tradicional. Sin embargo, por encima de cualquier otro tipo de teorización, la ciencia psicológica se impone como una preferencia incuestionable: posición crítica y teórica que salta en línea recta hacia la ciencia pedagógica, proporcionándole sustentos objetivos de primerísima importancia.

Desde el punto de vista educativo vendrán, entonces, preguntas diferentes. Conflictos de tomas de conciencia antitéticas y posiciones filosóficas profundamente enemigas: pongamos por caso la polémica realismo-verdad *versus* mentira de la fantasía. O bien metodológicas: frente a las técnicas orales, la dramaticidad y la puesta en escena del cuento para niños.

Relación familiar, prejuicios obsoletos, discriminaciones sociales y raciales, capitalismo, imperialismo: otra veta magnífica, importante, que extrae temas de la literatura pero resulta ciencia sociológica. Sin faltar por supuesto el feminismo y el machismo: ¿qué hacen y qué dicen los personajes hombres en los relatos ancestrales, qué función cumplen las mujeres?

Pero a pesar de esos estudios —ética, sociología, didáctica, y acaso un poco de lugar común— hay que insistir en recalcar y denunciar la incoherencia de un descuido sumamente grave: precisamente la omisión de análisis y crítica desde el punto de vista específicamente literario. Filosofía, antropología, psicología, dramaturgia: jamás literatura.

Subsanar en parte esa carencia es el intento del presente libro. Los estudios lingüísticos y la ciencia de la literatura en general han dado en este siglo los suficientes elementos al investigador para responder a preguntas sobre los diferentes modos de crear literatura para niños.

Con respecto a este tema, siempre se ha regresado a los modelos europeos, a sus mitos vernáculos, pero en Hispanoamérica existe un escritor que no desdeña las viejas tradiciones y las adapta perfectamente bien a nuestro idioma, a nuestro tiempo, a nuestro espacio americano. Es nada menos que un autor ejemplar, difícilmente superado: Horacio Quiroga¹ (Salto, Uruguay, 1878-Buenos Aires, 1937).

¹ Ver un resumen biográfico del autor en ACOTACIÓN núm.1, al final del volumen.

Su conjunto de ocho relatos infantiles es un libro ya clásico que nunca se halla ausente en los estantes de las librerías: preferido sin duda a muchas otras obras de escritores actuales, publicado desde hace varias décadas por muy distintas casas editoras.

Pero no sólo en forma de volumen autónomo. Porque la gran mayoría de sus relatos nunca han dejado de incluirse, uno por uno, en numerosos libros de lectura elaborados, específicamente, para el alumno mexicano de la secundaria. Aunque también para los escolares de toda Hispanoamérica. Y acaso para los niños ingleses y franceses, a cuyas lenguas fueron traducidos apenas se editaron por primera vez.²

Esta facilidad de adquisición, la perfección de una obra maestra para niños escrita en nuestro idioma, el prestigio no superado del cuentista, y la total carencia de un estudio crítico semejante a los muchos que existen en relación a su obra para adultos, decidieron mi análisis y conmovieron mi entusiasmo.

Los *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga fueron publicados bajo la forma de volumen en 1918, un año después de ver la luz *Cuentos de amor de locura y de muerte*.³ Obra, esta última, que consolidó el reconocimiento del autor en Uruguay y Argentina, y le concedió la fama más allá de las márgenes del Río de la Plata.

Muchos de los relatos de Quiroga habían aparecido anteriormente en las revistas argentinas *Fray Mocho*, *El Hogar* y *Caras y Caretas* desde 1905 en adelante. Su producción más relevante se concentra en los primeros treinta años de este siglo, pero ella sigue viva y vigente por esa perfección y esa eficiencia que regalan al arte el genio individual y la postura escueta, matemática, de las épocas clásicas.

Sin embargo, estos famosos relatos "infantiles" (cuando los padres y maestros se los relatan a sus niños) o "juveniles" (cuando el lector adolescente los saborea en su profundo humor y su inmenso trasfondo existencial, y además los relee placenteramente cuando ya es adulto) no han sido objeto de estudios especializados desde el punto de vista de sus connotaciones estrictamente literarias.

Para no ser injustos, hasta donde tenemos noticia existen, con respecto a *Cuentos de la selva*, alrededor de cuatro artículos que suman aproximadamente cincuenta páginas,⁴ pero la mayoría de ellos se refiere exclusivamente a alusiones temáticas parciales en relación con la presencia y el carácter de los animales; ninguno se interesa —de una manera cabal y totalizante— por los aspectos del lenguaje o la modalidad de otros factores⁵ vinculados a los relatos infantiles.

² *South American Jungle Tales* (Cuentos de la selva), traducción al inglés por Arthur Livingston, ilustraciones de A.L. Ripley, London, Methuen, 1923; *Contes de la forêt vierge* (Cuentos de la selva), traducción al francés de Francis de Miomandre, ediciones "Les arts et le livre", Paris, 1927; ver en ACOTACIÓN núm. 2, indicaciones bibliográficas de traducciones a otras lenguas, y del origen de estos valiosos datos.

³ Sin coma entre "amor" y "locura" por indicación expresa de su autor.

⁴ Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1976, pp. 288-295, ver ACOTACIÓN núm. 3.

⁵ La confirmación de esta ausencia puede observarse en la reciente edición crítica de la UNESCO, que acumula todos los cuentos de Quiroga. Ella contiene numerosos artículos y variados análisis con

Las dos secciones de este ensayo pretenden mostrar primordialmente el arte de Quiroga, antes que ahondar en su trágica vida,⁶ en la autenticidad de sus conocimientos fluviales y zoológicos, o en la moralidad y aceptación metodológica de la presencia literariamente objetiva y esencialmente estructurante de sus moralejas.

Mímesis y tono: dos líneas coordinadas que se encaminan deliberadamente a lo que Amado Alonso⁷ valora como ineludible para el análisis de estilo de las obras cerradas y totales: una postura frente al mundo y la estructura sugestiva de las palabras; suma compacta que permite armar sólidamente el engranaje de los conjuntos estéticos como productos sistemáticos de valor intrínseco.

Al mismo tiempo que el subtítulo de este libro expresaba de un modo aparentemente tautológico la relación entre los cuentos infantiles y la literatura en general, fue fácil observar la ausencia de visiones específicamente filológicas para la narrativa destinada a los niños.

Y más aún respecto a las modalidades infantiles de la importante y numerosa producción quirogoeana. Llenar urgentemente este vacío es la finalidad fundamental del presente trabajo.

En cuanto a la **mímesis**, este ensayo no podía dejar de lado una determinada posición estética ante el enfrentamiento de la realidad selvática. Mirada sobre el mundo que se capta y se plasma como intuición enriquecida, como sentido múltiple y simbólico, como modelo estructurante.

Se intenta, en este plano, la relación entre aquella mirada y una filosofía incipiente acerca del conocimiento por la vía del arte, en busca de la ludicidad y las ficciones de la fantasía que se elaboran dentro de las connotaciones de una realidad subjetiva; mientras que en relación a los "motivos" de la narrativa este trabajo exhibe y teoriza aspectos específicos de la literatura en general y retoma —para el análisis— la precisión y utilidad de una vieja herramienta.

La parte del **tono** se refiere obviamente al lenguaje, a esa manera metódica, precisa y consecuente con que Quiroga, en sus relatos de animales, conforma un narrador que se dirige concretamente a los niños. Escritura que debe analizarse y destacarse como un modelo ejemplar dentro de los relatos infantiles hispanoamericanos.

En el presente ensayo se revisa el lenguaje de Quiroga bajo la observación minuciosa del volumen completo de *Cuentos de la selva*, cuyos textos emplean una diversidad y una pluralidad de figuras generalmente no incluidas en las lecciones de retórica, junto a otras muchas rutinarias.

relación a las más diversas temáticas, pero ninguna página sobre los textos infantiles. Sólo importantes datos cronológicos, que aprovecharemos oportunamente. Ver: Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Archivos núm. 26 UNESCO, Madrid, 1996, 1460 pp. Ver ACOTACIÓN núm. 4.

⁶ Al final del volumen, en la ACOTACIÓN núm. 5, ver cronología de las adversidades familiares y personales de escritor.

⁷ Amado Alonso, "La interpretación estilística de los textos" en *Materia y forma en poesía*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1969, pp. 87-107.

Las dos secciones de este ensayo pretenden mostrar primordialmente el arte de Quiroga, antes que ahondar en su trágica vida,⁶ en la autenticidad de sus conocimientos fluviales y zoológicos, o en la moralidad y aceptación metodológica de la presencia literariamente objetiva y esencialmente estructurante de sus moralejas.

Mímesis y tono: dos líneas coordinadas que se encaminan deliberadamente a lo que Amado Alonso⁷ valora como ineludible para el análisis de estilo de las obras cerradas y totales: una postura frente al mundo y la estructura sugestiva de las palabras; suma compacta que permite armar sólidamente el engranaje de los conjuntos estéticos como productos sistemáticos de valor intrínseco.

Al mismo tiempo que el subtítulo de este libro expresaba de un modo aparentemente tautológico la relación entre los cuentos infantiles y la literatura en general, fue fácil observar la ausencia de visiones específicamente filológicas para la narrativa destinada a los niños.

Y más aún respecto a las modalidades infantiles de la importante y numerosa producción quiroqueana. Llenar urgentemente este vacío es la finalidad fundamental del presente trabajo.

En cuanto a la **mímesis**, este ensayo no podía dejar de lado una determinada posición estética ante el enfrentamiento de la realidad selvática. Mirada sobre el mundo que se capta y se plasma como intuición enriquecida, como sentido múltiple y simbólico, como modelo estructurante.

Se intenta, en este plano, la relación entre aquella mirada y una filosofía incipiente acerca del conocimiento por la vía del arte, en busca de la ludicidad y las ficciones de la fantasía que se elaboran dentro de las connotaciones de una realidad subjetiva; mientras que en relación a los "motivos" de la narrativa este trabajo exhibe y teoriza aspectos específicos de la literatura en general y retoma —para el análisis— la precisión y utilidad de una vieja herramienta.

La parte del **tono** se refiere obviamente al lenguaje, a esa manera metódica, precisa y consecuente con que Quiroga, en sus relatos de animales, conforma un narrador que se dirige concretamente a los niños. Escritura que debe analizarse y destacarse como un modelo ejemplar dentro de los relatos infantiles hispanoamericanos.

En el presente ensayo se revisa el lenguaje de Quiroga bajo la observación minuciosa del volumen completo de *Cuentos de la selva*, cuyos textos emplean una diversidad y una pluralidad de figuras generalmente no incluidas en las lecciones de retórica, junto a otras muchas rutinarias.

relación a las más diversas temáticas, pero ninguna página sobre los textos infantiles. Sólo importantes datos cronológicos, que aprovecharemos oportunamente. Ver: Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Archivos núm. 26 UNESCO, Madrid, 1996, 1460 pp. Ver ACOTACIÓN núm. 4.

⁶ Al final del volumen, en la ACOTACIÓN núm. 5, ver cronología de las adversidades familiares y personales de escritor.

⁷ Amado Alonso, "La interpretación estilística de los textos" en *Materia y forma en poesía*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1969, pp. 87-107.

Ante el descubrimiento de algunos juegos estilísticos que profundizan y confieren identidad a los efectos expresivos, se observa una postura prácticamente inédita en lo que se refiere a algunos usos del lenguaje: por ejemplo, la condición constante y matemática de un cierto tono para todo el volumen que no resulta ser nada más un estilo, como en las obras para adultos escritas por Quiroga, sino obstinadamente una presencia que va a probar ordenamientos y conjuntos de mayor extensión y significación que las figuras retóricas; o aquellas expresiones, aparentemente normales, factibles de ser analizadas mediante el artificio de la revelación gramatical en busca de causas más profundas y de finalidades más auténticas.

Si algo bueno puede aportar este libro, es el sentido unitario y la intención totalizadora de dos posturas filológicas —mímesis y tono— que no son sólo recíprocas sino también complementarias; y el entusiasmo apasionado de una investigación elaborada desde una perspectiva singular y concreta, de primera mano, cuyos frutos teóricos se recolectan y se ubican en el escueto marco de las CONSIDERACIONES FINALES.

Y porque un libro es un objeto orgánico que contiene en sí mismo la textura de su funcionamiento —y en el caso presente, ésta se ha construido de una manera deliberadamente intrínseca— no le es posible divagar ni abrirse a otras temáticas, generalmente tentadoras, como la atormentada y asombrosa vida de Quiroga.

Sin embargo, soluciono el problema agregando, a manera de cierre del volumen, una sección denominada ACOTACIONES. Sección con datos marginales, extrínsecos, en los cuales se amplían notas al pie de página y se agregan informaciones importantes que, si estuvieran en el texto, harían farragosa la lectura del libro y romperían su estructura.

Primera parte:

ACERCA DE LA MÍMESIS

Imitación y estructura del mundo narrativo

- Ocho relatos homogéneos.
- Una constante del contenido quiroqueano: tres vertientes temáticas.
- El desenlace y el humor.
- En torno a la articulación y el andamiaje de un cuento paradigma.
- Ficción y realidad.

Ocho relatos homogéneos

Los temas de la selva

Una sola verdad y una sola temática recorre de principio a fin el total de la obra de Quiroga. Tanto los cuentos para adultos como los cuentos para niños convienen al lector de la simbiosis existente entre el escritor y su ámbito. La propia hondura vivencial, unida a la madura comprensión ontológica del hombre (no en vano vio cara a cara la muerte desde niño), va a producir en él una visión existencial fuera de serie, muy semejante a la de los poetas.⁸ Poesía no desde el punto de vista de los recursos retóricos, no como invento del ingenio humano, sino como descubrimiento inédito del mundo y de lo más recóndito del hombre.

Conocimiento elevado de la verdad humana, que lo coloca, con cierto privilegio, dentro de una universalidad que salta al mundo desde los más estrechos y alejados recovecos de la geografía; como el paraje llamado San Ignacio, donde se construyó una casa con sus propias manos y cultivó del mismo modo, heroicamente, la cantidad de ciento ochenta y cinco hectáreas de terreno selvático y estéril por sólo el gusto de quedar frente al río, de mirar el río.

El territorio de Misiones⁹ va a ser también el tema de *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga (publicado en 1918). Tema que tampoco falta en sus ya clásicos y trágicos relatos para adultos. Sin embargo, es necesario establecer aquí las diferencias esenciales de sus relatos infantiles:

- ante los ya famosos desenlaces agónicos y escatológicos, tenemos conclusiones felices y vitales;
- ante las conocidas desventuras existenciales, aparecen situaciones y escenas de simpático humor y risible comicidad;
- ante la soledad absoluta de muchos de aquellos personajes, se asoman las multitudes solidarias o individuales manos amistosas;
- ante el conflicto irremediable de la vida real, acudirá la magia de la fantasía.

En suma: un vuelco de 180 grados con relación al cuento para adultos (éstos, de ningún modo, esquemas personales del escritor sino modelos propios de una específica tendencia literaria hispanoamericana)¹⁰ porque los cuentos para niños siempre resultarán como producto de un patrón positivo.

⁸ Ver en ACOTACIÓN núm. 5, las muertes relacionadas con Quiroga.

⁹ [...] "casi toda su vida y su obra en la región tropical de Misiones, allí donde se encuentran las fronteras de Argentina, Paraguay y Brasil, allí donde se realizó un primer intento de cultura hispánico-indígena bajo la dirección de los jesuitas". Emir Rodríguez Monegal, *Genio y figura de Horacio Quiroga*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1967, p. 11.

¹⁰ Ver ACOTACIÓN núm. 6, sobre la generación de Quiroga.

Por otra parte, la perfección equilibrada del volumen, la estructura homogénea de sus contenidos y de sus rasgos estilísticos, no se repite de este modo tan matemáticamente unitario en ninguno de sus famosos libros para adultos: algunos de los críticos de Quiroga¹¹ —conocedores exhaustivos de su obra total— han señalado con reiterada insistencia (y extraordinaria coincidencia) el carácter heterogéneo de sus libros; y concuerdan (todos) en que el volumen *Los desterrados* (1926) es su primer y único conjunto de relatos breves concebido unitariamente, que se propone trascender la mera recopilación de cuentos independientes sin enlaces temáticos ni estilísticos.

Como puede observarse, dichas afirmaciones no toman en cuenta para nada la existencia de un volumen realmente homogéneo, escrito muchos años antes —1918—; pero que tal vez, por haber sido creado pensando en los niños, no se consideró como obra digna de crítica y análisis.

Aunque, para ser justos, la mayoría de los autores dedica a *Cuentos de la selva* por lo menos un párrafo decididamente elogioso; generalmente conectado a aspectos personales de la vida del escritor, como el siguiente texto de Emir Rodríguez Monegal;¹² uno de los más amplios, y más explicativos y reveladores desde el punto de vista de su biografía:

Quiroga era incapaz de tener relaciones tibias con nadie y menos con sus hijos [...] La relación con sus dos hijos fue tan feroz que ambos quedaron marcados para el mismo destino trágico del padre, sin ser capaces de rehacer realmente sus vidas al quedar solos y librados a sí mismos [...]

Paradójicamente, este padre absorbente y tiránico sabía ser el más delicioso narrador de cuentos infantiles que iba armando sobre la trama misma de los días y las noches misioneras. Muchos de esos relatos (que luego escribiría y publicaría) fueron inventados en los primeros años de los chicos, cuando aún vivía la madre; otros corresponden, sin duda, al periodo de viudez en San Ignacio o a la instalación en Buenos Aires. Con algunos compone un volumen que aparece en 1918 con el título de *Cuentos de la selva para niños*. Al aparecer en revistas se llamaban, más literalmente, "Cuentos de mis hijos" [...]

¹¹ Blanca Sarrat de Ruiz, "Un peón" en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 253 y 257. // Emir Rodríguez Monegal, "En Misiones con los desterrados" en Ángel Flores, *Ibid.*, p.19. // Raimundo Lazo, "Estudio preliminar" en Horacio Quiroga, *Cuentos*, Sepan Cuantos 97, Editorial Porrúa, México DF, 1980, p. xii. // Arturo Souto Alabarce, "Introducción" en Horacio Quiroga, *Más cuentos*, Sepan Cuantos 347, Editorial Porrúa, México DF, 1990, p.11. // Nicolás Bratosevich, *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*, Gredos, Madrid, 1973, p. 150. // José Luis Martínez, *Horacio Quiroga*, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1982, p. 87. // Noé Jitrik, *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1959, p. 48. // Emir Rodríguez Monegal, *Genio y figura de Horacio Quiroga*, Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), Buenos Aires, 1967, p.138.

¹² Emir Rodríguez Monegal, *Ibid.*, pp. 113-115.

Su mayor mérito literario es ser admirables relatos infantiles. Algunos de ellos —como “El loro pelado”, “La gama ciega”, “Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre”, “La abeja haragana”— funcionan perfectamente en su mezcla de ternura y humor, de imaginación para el detalle revelador y de fantasía bien dosificada.¹⁵

Fuera de adjetivos amables —como “excelentes”, “admirables”, “únicos”, “imaginativos”— los críticos no se detienen en estos relatos para un examen literario de carácter teórico, como lo hacen con los otros cuentos.

Estoy consciente, por lo tanto, que ésta es acaso la primera vez que el libro *Cuentos de la selva* va a ser observado literariamente —como un objeto intrínseco— desde el punto de vista de sus contenidos y de su lenguaje por medio de un trabajo extenso y analítico.

Es importante recalcar, finalmente, que la estructura temática del volumen va a responder a un modelo constante, a una forma específica que se mantiene y se reitera. Forma que imbrica motivos recurrentes: logrando así un diseño muy parecido a una matriz o un molde capaz de repetirse en cada uno de sus textos.

Esto quiere decir que vamos a buscar la manera totalizante, el modo imitativo de representación de lo real y el diseño formal del contenido de los cuentos. Primero observaremos la imitación y su correspondiente arquitectura; y luego el persistente y metódico esquema de los aspectos retóricos y gramaticales. Vivencia y perspectiva de una parte; y, de la otra, modelo narrativo y plasmación poética.

Pero también el humor

La realidad es que estos cuentos no son sólo del gusto de los niños: porque su calidad estética; la perfección de su contenido; la conformación de sus recursos estructurales; y, en especial, sus matemáticas facetas humorísticas son admiradas también por los adultos.

Con respecto al humor, lo sorprendente y homogéneo es que perseverante —aunque en algunos cuentos se encuentra repartido por distintos lugares— nunca está ausente de los desenlaces... donde, curiosamente, predomina la muerte como tema.

Ya sea la muerte agresiva para el enemigo o la casi muerte de los protagonistas. De alguna manera, la destrucción de los antagonistas constituye el triunfo de lo positivo desde el punto de vista de estas moralejas nunca explicitadas, pero siempre con rasgos de violencia. Pensemos en los niños: Quiroga pensó en ellos sin duda; gesto que está presente en los ocho cuentos del volumen. Y suavizó, por tanto, esos violentos desenlaces, dando con esto la razón a Freud para quien la comicidad es algo necesario que hace olvidar los fracasos, las amarguras, las desilusiones; cualquier evento negativo, al echarse a la broma, se vuelve soportable.

¹⁵ Ver en ACOTACIÓN núm. 7, algunos datos sobre la relación de Quiroga con sus hijos.

La presencia del humor en cada desenlace del volumen es otro rasgo más en favor de su perfección homogénea, otro factor que unifica la obra. Iremos paso a paso, detalladamente, y cuento a cuento no sólo buscando el lugar sino también el tipo y el modelo de su comicidad.

Para saber en qué consiste el humor en la literatura vienen en nuestra ayuda Henri Bergson y Sigmund Freud. Descubriremos que en ambos hay muchas coincidencias. Para Bergson la fuente de la comicidad resulta de las “sustituciones”; y para Freud, la esencia del humor la constituyen los “desplazamientos”: el término que mejor explica los fenómenos presentes en cada cuento del volumen.

Cerramos, por fin, el análisis del humor haciendo el intento de establecer una síntesis que nos permita formular una especificación descriptiva, una definición que sirva en el futuro como herramienta inteligible y eficiente.

Las partes del relato

También, para el análisis de estos relatos, aplicaremos un mecanismo estructural que ya tiene una larga historia. Desde hace varios siglos, teóricos, filósofos y creadores del arte literario han venido tratando de establecer esquemas fraccionarios con relación a las subpartes de una obra narrativa. Posibles sucesiones parciales aún para las obras dramáticas. Una manera que permitiese distinguir—en la arquitectura de un todo complejo— el tamaño y la forma de cada una de sus fragmentaciones. La armazón o la disposición de estas parcialidades ha sido una inquietud ya explicitada abiertamente desde la antigüedad greco-romana. Pero también intensamente retomada en el siglo xx.

Sobre este básico problema constructivo presentaré datos históricos, y propondré interpretaciones más acordes con los fenómenos que le conciernen de acuerdo a los distintos grados de extensión.

Todo con la finalidad de perfeccionar una vieja herramienta que nos permita penetrar hasta los hilos esenciales del contenido y de la trama de estos ocho cuentos que Horacio Quiroga escribió para niños.

He aquí una intención sin duda paradójica: teorizar ampliamente, exhaustivamente, sin obligado apremio y sin urgencia alguna, sólo para un que-hacer completamente utilitario.

Lo parecido a la verdad y lo extraordinario

Se pensaría, a primera vista, que "verosimilitud" y "maravilla" conforman la expresión de una posibilidad contrastante. Pero no es así. Aquí echaremos mano de un concepto fundamental que Aristóteles no definió abiertamente pero de cuyo extenso y reiterado uso se pueden inferir algunos rasgos específicos: me refiero a la "mímesis"¹⁴ y a sus consejos y consideraciones sobre la "verosimilitud" como fundamental y única vía para llegar a la ficción, al absurdo, a lo ilógico, y aún a lo extraordinario; siempre y cuando seamos convincentes; y, además, coherentes.

Mencionaremos, entonces, la famosa pregunta tantas veces propuesta siempre que se abre el tema de la literatura para niños: ¿Debe copiar el cuento solamente, sin variaciones de ninguna especie, la cara exacta y plana de las cosas visibles: del mismo modo que una fotografía?

Ésta es una pregunta delicada, sumamente grave, porque niega del todo el específico meollo de la literatura, esencialmente concebida como "ficción" y "creación". Esta pregunta pertenece a una órbita que no nos corresponde: el campo psicológico —o acaso pedagógico— del cuento para niños.

Porque sucede que el presente estudio busca tratar los ocho cuentos de Quiroga desde la teoría literaria solamente: del mismo modo que analizamos los componentes narrativos en las novelas o los cuentos de cualquier otro tema, o cualquier otro autor.

Y si, de todos modos, nos quieren obligar a responder esta pregunta desde la misma perspectiva didáctica de donde nace a la luz de infinitos, repetitivos, e insistentes congresos "infantiles", contestaríamos —saliéndonos, es cierto, de nuestro propio asunto— que los niños distinguen claramente la verdad de la fantasía, que ésta les hace bien y además los fascina, que es un pecado grave negársela, y negarla. Y si además supiéramos un poco de psicología, podrían agregarse muchas otras razones específicas, perfectamente científicas, convincentes y documentadas.

Por el contrario, no nos cabe la menor duda que, desde un punto de vista intrínseco: el de la autonomía literaria de la misma obra, la maravilla poética resultará perfecta siempre que cumpla "necesariamente" con su propia lógica y su propia verdad:

¹⁴ Siempre que haremos referencia—más adelante—al concepto de "mímesis" y a otras nociones conexas, nos basaremos solamente en los textos que se colocan a continuación:

—Aristóteles, *Poética*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1959, 149 pp., traducción de Eilhard Schelesinger, se citará como *Aristóteles*.

—Juan David García Bacca, "Introducción filosófica a la *Poética*" e "Introducción técnica", en Aristóteles, *Poética*, Editores Mexicanos Unidos, México, DF; 1985, pp. 9-127, traducción de G. Bacca, citaremos G. Bacca.

—Platón, "La República: libro décimo", en Platón, *Diálogos*, Sepan Cuantos 13, Porrúa, México DF, 1975, pp. 603-611, citaremos *Platón*.

Es necesario buscar en los caracteres, como en la composición de las acciones, siempre lo necesario o lo verosímil, de modo que sea necesario o verosímil que quien posee tal carácter diga tales cosas u obre de tal manera, y que sea necesaria o verosímil que tal cosa aparezca después de tal otra.

Es evidente también que los desenlaces de las fábulas deben resultar de la fábula misma y no por un recurso extraño [...] *Aristóteles*, 80

Pero cuando es incluido lo que está fuera de razón y aparece, sin embargo, más razonable la fábula, debe admitirse entonces lo absurdo. Así, las cosas fuera de razón que suceden en el desembarco de la *Odisea* no serían evidentemente soportables si las hubiese compuesto un mal poeta, pero aquí el poeta las disimula con otras cosas buenas y logra hacer agradable lo absurdo. *Aristóteles*, 118-119

Además, y siempre desde el bando de la obra, no habría que olvidar tampoco las variaciones “pendulares” (o, mejor, “espirales”) de los momentos históricos del arte. Por ejemplo, pensar que aquello que fue denominado “realismo” —con idas y regresos a través del tiempo—, aún considerado desde el más estricto de los clasicismos, jamás será un retrato exacto de la vida. Menos aún en las tendencias no conservadoras, como el romanticismo o el superrealismo.

Y, sin embargo, siempre —desde cualquier ideología, desde cualquier manera de mirar el mundo, desde el retrato que más se le parece, o de la más hermética de las metamorfosis— la representación de la realidad será “reproducción imitativa”¹⁵ de los actos humanos.

¹⁵ G. Bacca, 43. Expresión que propone García Bacca para la exacta comprensión del término aristotélico “mímesis”; no aceptando el de “imitación”, que es como se traduce habitualmente.

Una constante del contenido quirogueano: tres vertientes temáticas

Advenimiento de lo americano

El territorio de Misiones como geografía —sus tipos humanos, su magia, sus peligros, los conflictos vitales, los animales de la selva —constituía una materia totalmente desconocida para los argentinos (dueños de esa provincia), y más aún para los uruguayos (compatriotas del escritor), hasta el momento en que Quiroga la inaugura.

Quiroga está absolutamente consciente de ese descubrimiento, pero quiere también que se conozca afuera —en otras partes y un poco más allá de sus fronteras— desde una narrativa ni costumbrista-romántica ni folclóricamente idealizada sino purificada y esencial. Tanto, que a pesar de problemas locales, desconocidos y lejanos, se llegue al fondo de los hombres, de todos los hombres, como quien llega hasta una joya inaccesible.

Hay, sin embargo, en su elección territorial —que va a cobrarle personalmente algunas vidas —¹⁶ una postura nueva en relación al modernismo, tendencia en la que el mismo Quiroga se iniciará como escritor. Frente a la heterogeneidad, el exotismo, y el determinismo biológico de los personajes (que corresponde al gusto modernista) se afana todo nuestro continente en la búsqueda de lo propio, de lo americano, de la naturaleza como personaje; así, en el hombre ya no influyen ni razas ni herencias familiares desde el punto de vista de su físico sino la geografía del entorno en que vive.

De esta manera, un medio hostil como la selva va a tomar el dramático rol de antagonista: es el caso también, como sucede en muchas otras obras escritas por autores contemporáneos de Quiroga, de la naturaleza agresiva en la famosa *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, donde la estepa venezolana destruye la conciencia y aniquila el empeño de los seres humanos; o de la selva colombiana que se traga al poeta en *La vorágine* de Eustasio Rivera; o bien, la nieve andina que desorienta y mata personajes en uno que otro cuento del escritor chileno Manuel Rojas; y aun el frío antártico de Gabriela Mistral en la "Desolación" de su poema.

Y en esta lucha irremediable ha de perder siempre el hombre; y nunca, por lo tanto, dejarán de ganar los elementos naturales: es un determinismo geográfico implacable. El modernismo ha dado paso, así, a una nueva elección de lo americano. A la corriente del "mundonovismo".¹⁷

¹⁶ Ver ACOTACIÓN núm. 8, al final del volumen, sobre la relación de Quiroga con su primera esposa.

¹⁷ Ver más datos sobre el "mundonovismo" en ACOTACIÓN núm. 6.

He aquí la geometría para un dibujo inamovible

El amor, la locura y la muerte son motivos consustanciales al “mundonovismo” de Horacio Quiroga.¹⁸ Pero, ¿en qué consiste en realidad esta postura generacional? Ya lo dijimos. Inmediatamente después del determinismo biológico, típicamente naturalista y especialmente zolaliano, tenemos en Hispanoamérica un nuevo criollismo que —treinta años más tarde— ya no está en contacto con el sentimentalismo romántico sino con un determinismo geográfico de signo negativo: en la lucha dramática del hombre con su medio es la naturaleza la que gana. Para ser distinguida de la primera tendencia —ambas típicamente americanas— adquiere una designación proveniente de “Nuevo Mundo” en oposición a “lo criollo”: sinónimo que da nombre a la generación anterior.

Ahora conviene reiterar, recordar, que si bien el amor, la locura y la muerte aparecen de un modo independiente en uno u otro de los famosos cuentos trágicos de Horacio Quiroga, no dejarán tampoco de estar presentes en los relatos para niños de *Cuentos de la selva*: volumen que en este instante nos ocupa; por lo demás nada típico —y absolutamente antinómico— en cuanto al gran acervo del autor y a la postura literaria del determinismo geográfico.¹⁹

Aquí, el amor será el afecto del amor gregario, del amor familiar, del amor filial y maternal, de la amistad, la solidaridad, el compañerismo, el agradecimiento, la reciprocidad.

La locura (que tampoco en los cuentos para adultos es la locura de los manicomios sino el producto pasajero de tensiones insanas) será en los cuentos para niños la fiebre y la inconsciencia del hombre enfermo en “La tortuga gigante”; la estupidez patológica en “Las medias de los flamencos”; la desobediencia temeraria, insistente, en “La gama ciega”; el absurdo misantropismo —largo, pero por suerte pasajero— de “El loro pelado”; el estado anormal de “La abeja haragana” que, finalmente, se supera; la glotonería suicida en “Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre”.

La muerte vendrá por intermedio de animales concretos y temibles, como los perros cazadores (para las gamitas), y el tigre y la víbora (para los hombres y los animales pequeños e indefensos).

Pero, he aquí el contraste: si en los cuentos que no son para niños la selva es la que vence, curiosamente en los relatos infantiles —y a pesar de los mismos peligros— van a triunfar los débiles contra la fuerza irresistible de los enemigos: incluidos la víbora y el tigre. Van a triunfar contra la enfermedad, contra la muerte.

“La gama ciega” y “La guerra de los yacarés” demostrarán ampliamente que la acción solidaria es capaz de aplastar la fuerza destructiva del hombre y de la guerra. “Historia de dos cachorros” dejará en evidencia que la astucia, la compren-

¹⁸ Horacio Quiroga, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Ediciones Nuevomar, México DF, 1983 (e innumerables otras ediciones, también hechas en México).

¹⁹ Ver datos sobre las obras de Quiroga en ACOTACIÓN núm. 9.

sión, la compasión y la solidaridad le ganan al dolor de la muerte. En "El paso del Yabebiri" será una suma compleja de hermosos valores afectivos la que logra salvar al hombre de la muerte: la solidaridad de sus amigas rayas, la reciprocidad y el agradecimiento que las mueve por esa acción que un hombre positivo realizó anteriormente en su favor; verdadera epopeya de colaboración para que el personaje no perezca.

Tensiones para el drama: protagonismo-antagonismo

Esta correlación estructural de rigurosas fuerzas inflexibles no sólo colocará los cuentos para niños en el bando contrario al de los desenlaces del "mundonovismo" sino que —junto con las modalidades del amor, la locura y la muerte— habrá de definir un diseño temático que se repite idéntico en cada uno de los cuentos del volumen, como si fuera un solo molde.

Gran parte de estos cuentos se ajustan al esquema solidario del hombre con animales impotentes, para enfrentarse firmemente unidos ante la adversidad del enemigo. Y si a veces el hombre no está presente, como pasa en la historia de "La abeja haragana"; o representa lo maligno, como en "La guerra de los yacarás"; va a ser la solidaridad entre los mismos animales débiles la que haga la fuerza contra las agresiones recibidas. Fuerzas unidas, solidarias, gregarias, para enfrentarse al tigre y a la víbora.

De esta mancomunidad resultarán, en cada cuento, las moralejas pertinentes: en "La tortuga gigante", el valor positivo del afecto recíproco. En "El loro pelado", el eficiente resultado de la complicidad. "La guerra de los yacarés", como el mejor ejemplo (recordemos que moraleja es también "ejemplo") de que la unión hace la fuerza. El agradecimiento por los favores recibidos, en "La gama ciega". La mentira piadosa, el compasivo engaño que evita el sufrimiento, en "Historia de dos cachorros".

Pero (y aunque parezca moralmente insano) Quiroga no va a ocultar al niño (que por definición es débil) ni la agresión, ni la venganza, ni la muerte violenta, ni el engaño, ni la expresión del odio: acciones negativas que Quiroga permite realizar a los débiles sólo en contra del fuerte que amenaza con la destrucción de la vida, como castigos ejemplares de una justicia inmanente (el premio de los buenos, la destrucción de la maldad) que no proviene precisamente de la divinidad ni llega a realizarse por automática inmanencia (lo bueno siempre triunfa, lo malo siempre se condena) sino con la ardua lucha de las fuerzas aliadas.

Función y forma del diseño temático

Los temas del amor, la locura y la muerte, en la gran obra de Quiroga no van a estar indisolublemente unidos en un mismo cuento. Aunque a veces suceda, lo más normal es que aparezcan separados, llenándose el relato con uno de esos temas, de comienzo a fin. Por el contrario, en las ficciones para niños estos tres temas (que son constantes del contenido quirogueano) formarán parte, fusionados, de cada uno de los cuentos del libro; pero trascenderán el contenido para pasar a la sustentación de la estructura de un modelo temático, de un diseño cuyos motivos se comportan de acuerdo a una correlación establecida como la fórmula nodal y sistemática del volumen completo.

¿Cuál sería esta fórmula? Aunque tal vez no siempre ella se da de un modo inamovible y dogmáticamente matemático, en un orden igual e idéntico a sí mismo (cosa que va lógicamente contra la magia y la sorpresa que produce el arte), lo cierto es que un poquito antes o un poquito después las tres constantes —el amor, la locura y la muerte— se mostrarán de acuerdo a las siguientes directrices:

a) La alianza de los débiles siempre resultará por causa del amor, con sus distintas y muy variadas manifestaciones.

b) La locura —sólo presente entre los desvalidos y sus heterogéneas, complejas y cambiantes expresiones vitales— será lo que produce las específicas conductas que van a conformar los conflictos dramáticos de los protagonistas.

c) La muerte es siempre una amenaza y, por lo mismo, motivo de las luchas y los duros esfuerzos de los débiles: en el cincuenta por ciento de los cuentos. Y en la otra mitad, ella —la muerte— responde exactamente al desenlace de los malignos y “fuertes” agresores; victoria que convierte en héroes (por el milagro solidario) a los que eran vulnerables.

1. Así, tenemos que el cuento “La tortuga gigante” (p. 7)²⁰ presenta esta pauta del siguiente modo: El hombre salva a la tortuga cuando ve que un tigre va a empezar a comérsela (amor). Luego, el hombre se enferma y cae prácticamente en la inconsciencia a causa de una fiebre sumamente alta (locura). Se encuentra a punto de morir (muerte) y entonces la tortuga decide trasladarlo sobre su lomo desde Misiones hasta Buenos Aires:

[...] anduvo días y días, semana tras semana. Cada vez estaban más cerca de Buenos Aires, pero también la tortuga se iba debilitando, cada día tenía menos fuerza, aunque ella no se quejaba. A veces quedaba tendida, completamente sin fuerzas, y el hombre recobraba a medias el conocimiento. Y decía, en voz alta:
—Voy a morir, estoy cada vez más enfermo, y sólo en Buenos Aires me podría curar. Pero voy a morir aquí, solo en el monte.

²⁰ Las páginas y citas del cuento que acaba de nombrarse y de los que vienen a continuación corresponden al libro de Horacio Quiroga *Cuentos de la selva*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1973, 122 pp.

Él creía que estaba siempre en la ramada, porque no se daba cuenta de nada. La tortuga se levantaba entonces, y emprendía de nuevo el camino. (p. 14)

Pero la lucha y el esfuerzo de la tortuga, que también casi muere en el trayecto (muerte), salvará al hombre aunque ya esté completamente exhausta, porque de todos modos logra llegar a Buenos Aires:

Y cuando era de madrugada todavía, el director del Jardín Zoológico vio llegar a una tortuga embarrada y sumamente flaca que traía acostado en su lomo y atado con enredaderas, para que no se cayera, a un hombre que se estaba muriendo. El director reconoció a su amigo, y él mismo fue corriendo a buscar remedios, con los que el cazador se curó en seguida. (p. 16)

2. "Las medias de los flamencos" (p. 19) tal vez invierte de algún modo el esquema anterior, donde la solidaridad como amor resultaba a manera de solución y desenlace del problema. Aquí, la solidaridad, o mejor el compañerismo y la amistad entre muy diferentes géneros de animales selváticos(amor) va a ser la causa que iniciará el conflicto de este cuento. Pues el relato comienza de este modo:

Cierta vez las víboras dieron un gran baile. Invitaron a las ranas y los sapos, a los flamencos, y a los yacarés y los pescados. Los pescados, como no caminan, no pudieron bailar; pero siendo el baile a la orilla del río, los pescados estaban asomados a la arena y aplaudían con la cola.

Los yacarés, para adornarse bien, se habían puesto en el pescuezo un collar de bananas, y fumaban cigarros paraguayos. Los sapos se habían pegado escamas de pescado en todo el cuerpo y caminaban meneándose, como si nadaran [...]

Las ranas se habían perfumado todo el cuerpo, y caminaban en dos pies [...]

Pero las que estaban hermosísimas eran las víboras. Todas, sin excepción estaban vestidas con traje de bailarina, del mismo color de cada víbora. (p. 21)

De esta manera, sólo los flamencos se sentían deprimidos y subestimados porque no habían sabido de qué manera vestirse o adornarse para poder estar tan graciosos como los demás invitados. El narrador opina, sin embargo, que esta falta de iniciativa provenía de la poca inteligencia de los flamencos.

Sólo que además de tontos eran también envidiosos y no querían encontrarse en condiciones de inferioridad con relación a las víboras, que estaban tan elegantes:

Y las más espléndidas de todas eran las víboras de coral, que estaban vestidas con larguísimas gasas rojas, blancas y negras, y bailaban como serpentinas. Cuando las víboras danzaban y daban vueltas apoyadas en la punta de la cola, todos los invitados aplaudían como locos. (p. 22)

Entonces, a uno de los flamencos se le ocurrió la idea de salir urgentemente a comprar medias de colores, pues entonces —"hace de esto muchísimo tiempo"— ellos tenían las patas completamente blancas. Si conseguían medias de los

mismos colores de las gasas de las víboras de coral, ellas se enamorarían y bailarían solamente con ellos. Tratando de comprar las medias, se van por todas las tienditas del lugar (locura):

El almacenero contestó:

—¿Cómo dice? ¿Coloradas, blancas y negras? No hay medias así en ninguna parte. Ustedes están *locos*. ¿Quiénes son?

—Somos los flamencos— respondieron ellos.

Y el hombre dijo:

—Entonces son con seguridad flamencos locos.

Fueron entonces a otro almacén.

—¡Tan-tan! ¿Tiene medias coloradas, blancas y negras?

El almacenero gritó:

—¿De qué color? ¿Coloradas, blancas y negras? Solamente a pájaros narigudos como ustedes se les ocurre pedir medias así. ¡Váyanse en seguida!

Y el hombre los echó con la escoba.

Los flamencos recorrieron así todos los almacenes y de todas partes los echaban por locos. (pp. 23-24)

Finalmente, la lechuzca les regala las medias, sin advertirles que no eran medias sino cueros de víboras de coral cazadas por ella. Los cueros eran como tubos. Se los ponen rápidamente, regresan al baile, y causan la envidia de los demás animales. Las víboras sólo querían bailar con ellos, pero pronto empezaron a darse cuenta de que eran cueros de sus hermanas, y pensaron que ellos las habían matado (muerte). Entonces les deshicieron las medias a mordiscones. Las víboras creyeron que los flamencos morirían a causa de su veneno (muerte).

Sin embargo, los flamencos no murieron. Pero, en cambio, la especie sufrió para siempre el agravio de tener sin descanso las patas ardientes, doloridas y coloradas, y por eso los flamencos las hunden constantemente en el agua, tratando de aminorar el ardor del veneno. Y el cuento termina con la frase: “Ésta es la historia de los flamencos, que antes tenían las patas blancas y ahora las tienen coloradas”.

3. En “El loro pelado” (p. 29), las mismas tres facetas se observan de esta manera: Después de que un cazador hiere al loro, éste es llevado por un peón a la casa del amo. Allí se entabla un gran lazo de amor entre el loro y los niños del patrón, que lo bautizan con el nombre de Pedrito (amor):

Tanto se daba Pedrito con los chicos, y tantas cosas le decían las criaturas, que el loro aprendió a hablar [...]

Cuando llovía, Pedrito se encrespaba y se contaba a sí mismo una porción de cosas, muy bajito. Cuando el tiempo se componía, volaba entonces gritando como un loco.

Era, como se ve, un loro bien feliz, que además de ser libre, como lo desean todos los pájaros, tenía también, como las personas ricas, su “five o’clock tea”. (p. 32)

Pero la audacia y la temeridad irresponsable del loro (locura) será el inicio de muchas graves consecuencias; pues, aunque él sabe muy bien de qué se trata este peligro, se acerca demasiado al tigre: que intenta engañarlo para comérselo. Pero éste sólo alcanza a arrancarle las plumas. Pedrito logra huir:

Pero no podía volar bien, porque le faltaba la cola, que es como el timón de los pájaros. Volaba cayéndose en el aire de un lado para otro, y todos los pájaros que lo encontraban, se alejaban asustados de aquel bicho raro. (p. 35)

Llega a su casa. Se mira en un espejo. Para ser más exactos, en el espejo de la cocinera. Y llega a la conclusión de que es el pájaro más feo del mundo. Se esconde entonces en una cueva hasta que le crecen las plumas, mientras todos los de la casa se inquietan por él y se preguntan dónde puede estar. Al saber posteriormente el dueño lo que le había sucedido, invita a Pedrito a vengarse del tigre. El loro guía al cazador y éste logra matarlo con la excelente ayuda de Pedrito (muerte):

nueve balines del tamaño de un garbanzo cada uno entraron como un rayo en el corazón del tigre, que lanzando un bramido que hizo temblar el monte entero, cayó muerto.

Pero el loro, ¡qué gritos de alegría daba! ¡Estaba loco de contento, porque se había vengado —y bien vengado— del feísimo animal que le había sacado las plumas!

El hombre estaba también muy contento, porque matar a un tigre es cosa difícil, y, además, tenía la piel para la estufa del comedor. (p. 39)

La familia, en realidad, no había sabido nada de Pedrito desde que éste se encerró en su escondite. Pero ahora supieron —cuando volvieron a casa— qué le pasó al loro la primera vez con el tigre; y también lo que acababa de realizar con la ayuda del dueño de casa: por lo tanto, recibió toda clase de felicitaciones y muestras de cariño. “Y vivieron en adelante muy contentos”.

4. Los tres temas en “La guerra de los yacarés” (p. 41) aparecen así: Todos los yacarés, unidos, vivían felices en un río muy grande. Cuando, sorpresivamente, pasa un barco por allí un día y vuelve a hacerlo al día siguiente; el hecho produce la huida de los pescados que constituían el alimento de los yacarés. Éstos se juntan entonces solidariamente (amor) y construyen un dique para que el barco no vuelva a pasar. Y no pasa. Pero al cuarto día llega un barco de guerra; y, en vista de que los yacarés no quieren quitar el dique, lanzan una granada que lo despedaza completamente. La exagerada y desquiciada impulsividad (locura) de los marinos del acorazado será la causa de una grave y encarnizada respuesta (muerte) por parte de los yacarés:

Y estaban tristes porque los yacarés chiquitos se quejaban de hambre.

El viejo yacaré dijo entonces:

—Todavía tenemos una esperanza de salvarnos. Vamos a ver al Surubí.²¹ Yo hice el viaje con él cuando fui hasta el mar, y tiene un torpedo. Él vio un combate entre dos buques de guerra, y trajo hasta aquí un torpedo que no reventó. Vamos a pedírselo, y aunque está muy enojado con nosotros los yacarés, tiene buen corazón y no querrá que muramos todos [...]

En ese instante el acorazado lanzaba su segundo cañonazo y la granada iba a reventar entre los palos, haciendo saltar en astillas otro pedazo del dique.

Pero el torpedo llegaba ya al buque, y los hombres que estaban en él lo vieron: es decir, vieron el remolino que hace en el agua un torpedo. Dieron todos un grito de miedo [...]

No es posible darse cuenta del terrible ruido con que reventó el torpedo. Reventó, y partió el buque en quince mil pedazos; lanzó por el aire, a cuadras y cuadras de distancia, chimeneas, máquinas, cañones, lanchas, todo.

Los yacarés dieron un grito de triunfo y corrieron como locos al dique. Desde allí vieron pasar por el agujero abierto por la granada a los hombres muertos, heridos y algunos vivos que la corriente del río arrastraba. (pp. 56-57)

5. En "La gama ciega", el amor, la locura y la muerte se exponen en un orden un poco diferente al de los cuentos vistos con anterioridad. Se inicia el relato con el miedo a la muerte de la mamá gama, pues un gato montés se comió al hermano mellizo de la gamita que le queda (muerte). Por eso, su madre la hace memorizar todos los días el padrenuestro de los venados chicos, en el que se explican —en cada uno de sus cuatro mandamientos— los muchos peligros de la selva; dándose, al mismo tiempo, las recomendaciones pertinentes. Pero la irreflexión desobediente de la gamita (locura) desencadenará toda la historia. Por no seguir las advertencias de su madre, la atacan las avispas dejándola con los párpados tan hinchados que ya no puede abrirlos: tanto la madre como la misma niña han llegado a la conclusión de que ha sucedido la ceguera:

La madre no sabía qué hacer. ¿Qué remedios podía hacerle ella? Ella sabía bien que en el pueblo que estaba del otro lado del monte vivía un hombre que tenía remedios. El hombre era cazador, y cazaba también venados, pero era un hombre bueno.

La madre tenía miedo, sin embargo, de llevar a su hija a un hombre que cazaba gamas. Como estaba desesperada se decidió a hacerlo. Pero antes quiso ir a pedir una carta de recomendación al oso hormiguero, que era gran amigo del hombre. (p. 65)

Todo lo que viene enseguida en el relato es producto de innumerables y positivos sentimientos (amor): la compasión y la solidaridad del oso hormiguero, y los mismos afectos en el hombre que cura a la gamita; el incondicional y apasionado

²¹ Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, "surubí" es una voz guaraní que se emplea en Bolivia y Argentina y se refiere a un pez de río, enorme bágre con pintas negras, cuya carne amarilla es compacta y sabrosa.

agradecimiento de las dos gamas; la generosidad, simpatía y amistad del hombre con la gamita que salvó de la ceguera y que, por temor a los perros, lo visita exclusivamente en noches de tormenta:

Desde entonces la gamita y el cazador fueron grandes amigos. Ella se empeñaba siempre en llevarle plumas de garza que valen mucho dinero, y se quedaba las horas charlando con el hombre. Él ponía siempre en la mesa un jarro enlozado lleno de miel, y arrimaba la sillita alta para su amiga. A veces le daba también cigarros, que las gamas comen con gran gusto, y no les hacen mal. Pasaban así el tiempo, mirando la llama, porque el hombre tenía una estufa de leña, mientras afuera el viento y la lluvia sacudían el alero de paja del rancho. (p. 70)

Por eso, porque el cazador sabía que la gamita tenía miedo de los perros, sólo cuando empezaba a llover, él preparaba la mesa para su amiga (amor), colocando en ella un jarrito con miel y su correspondiente servilleta.

6. "Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre" (p. 73) dispone su secuencia temática de una manera en que se reitera constantemente el amor; muchos y muy distintos tipos de amor: el amor maternal y filial, la amistad, la comprensión, la generosidad, la solidaridad, la compasión, la bondad. Sin que falten tampoco la muerte y la locura, porque todo comienza aquí con la desesperada gula (locura) del pequeño coatí que yendo en busca de huevos de gallina llega hasta la casa del hombre: a causa de esto es cogido por una trampa. Los pequeños hijos del hombre deciden salvarlo y colocarlo en una jaula. Buscándolo, pues no aparecía, su madre y sus dos hermanitos llegaron hasta él y decidieron sacarlo de la jaula porque lo echaban mucho de menos (amor); pero él se opuso; se había hecho muy amigo de los niños (amor) y éstos lo alimentaban con todo lo que le gustaba comer, y además lo dejaban libre durante el día. Sus parientes seguían visitándolo, hasta que una noche sucedió la desgracia (muerte):

los coatís salvajes llamaron al coaticito y nadie les respondió. Se acercaron muy inquietos y vieron entonces, en el momento en que casi la pisaban, una enorme víbora que estaba enroscada a la entrada de la jaula. Los coatís comprendieron en seguida que el coaticito había sido mordido al entrar, y no había respondido a su llamado porque acaso estaba ya muerto. Pero lo iban a vengar bien. En un segundo, entre los tres, enloquecieron a la serpiente de cascabel, saltando de aquí para allá, y en otro segundo, cayeron sobre ella, deshaciéndole la cabeza a mordiscones. (p. 83)

Y así, después de matar a la serpiente (muerte) deciden, muy tristes, regresar al monte. Pero luego, por el camino, se compadecen de los niños (amor) y deciden que el segundo de los coatís —el más parecido a su hermano muerto— se quede en la jaula para que los niños no sepan lo que sucedió y no sufran la ausencia, de su amigo:

Y así pasó en efecto. Volvieron a la casa y un nuevo coaticito reemplazó al primero, mientras la madre y el otro hermano se llevaban sujetos a los dientes el cadáver del menor. Lo llevaron despacio al monte, y la cabeza colgaba, balanceándose, y la cola iba arrastrando por el suelo.

Al día siguiente los chicos extrañaron, efectivamente, algunas costumbres raras del coaticito. Pero como éste era tan bueno y cariñoso (amor) como el otro, las criaturas no tuvieron la menor sospecha. (p. 85)

De la misma manera que lo hicieron antes, la madre y el hermano salvaje siguieron viniendo noche a noche a visitar al pequeño civilizado con la finalidad de protegerlo (amor) en lo que fuera necesario: "y se sentaban a su lado a comer pedacitos de huevos duros que él les guardaba, mientras ellos le contaban la vida de la selva" (amor). (p. 85)

7. En "El paso del Yabebirí" existe un agradecimiento colectivo (amor), previo al comienzo del conflicto; y éste es la causa de la fidelidad a toda prueba, por parte de las rayas, para un solo hombre determinado y específico:

En el río Yabebirí, que está en Misiones, hay muchísimas rayas, porque "Yabebirí" quiere decir precisamente "Río-de-las-rayas". Hay tantas, que a veces es peligroso meter un solo pie en el agua [...]

Como en el Yabebirí hay también muchos otros pescados, algunos hombres van a cazarlos con bombas de dinamita. Tiran la bomba al río, y la bomba revienta, matando millones de pescados. Todos los pescados que están cerca mueren, aunque sean grandes como una casa. Y mueren también todos los chiquitos, que no sirven para nada.

Ahora bien: una vez un hombre fue a vivir allá, y no quiso que tiraran bombas de dinamita, porque tenía lástima de los pescaditos. Él no se oponía a que pescaran en el río para comer; pero no quería que mataran inútilmente a millones de pescaditos. (p. 89)

Como se ve, el hombre ha salvado a las rayas de morir; pero no sólo a ellas, sino también a muchos otros de sus compañeros (amor).

De pronto llega un zorro a avisar a las rayas que su querido amigo viene herido de muerte por el feroz ataque de un tigre (muerte), y que su intención es atravesar el río para salvarse en la isla. Las rayas se apartan para dejarlo pasar cómodamente; pero enseguida aparece el tigre persiguiéndolo y todas se ponen de acuerdo para impedir su paso. Y lo atacan de tal manera que el tigre se vuelve loco del dolor pero también del veneno de las rayas (locura). Pronto viene la tigra, sin embargo. Tampoco se le da paso. Y a ella se le ocurre que, pasando el río por otro punto, aquellas rayas lejanas no la atacarán:

—¡Pero qué hacemos! —decían—. Nosotras no sabemos nadar ligero... ¡La tigra va a pasar antes que las rayas de allá sepan que hay que defender el paso a toda costa!

Y no sabían qué hacer. Hasta que una rayita muy inteligente dijo de pronto:

—¡Ya está! ¡Qué vayan los dorados! ¡Los dorados son amigos nuestros! ¡Ellos nadan más ligero que nadie! [...]

Y en un instante la voz pasó y en otro instante se vieron ocho o diez filas de dorados, un verdadero ejército de dorados (amor, solidaridad) que nadaban a toda velocidad aguas arriba, y que iban dejando surcos en el agua, como los torpedos. (pp. 95-96)

Así, todas las rayas de aquel lugar atacaron a la tigre hasta volverla loca también (locura). Pero luego sospecharon que tanto el tigre como la tigre, al levantarse heridos y adoloridos para internarse nuevamente en el monte, iban en busca de los demás tigres. Por eso las rayas se dirigen enseguida a la isla para advertir al hombre de esta gran amenaza, y decirle —al mismo tiempo— que ya no tienen fuerzas para seguir defendiéndolo. Entonces él piensa que sólo un carpinchito puede salvar la situación. Se trata de un carpinchito que se crió en su casa y era el amigo de sus hijos; después se fue a vivir al monte, muy cerca del Yabebirí. Y las rayas recuerdan que sí lo conocen:

—¡Ya sabemos! ¡Nosotros lo conocemos! ¡Tiene su guarida en la punta de la isla! ¡Él nos habló una vez de usted! ¡Lo vamos a mandar buscar en seguida!

Y dicho y hecho: un dorado muy grande voló río abajo a buscar al carpinchito; mientras, el hombre disolvía una gota de su sangre seca en la palma de la mano, para hacer tinta, y con una espina de pescado, que era la pluma, escribió en una hoja seca, que era el papel. Y escribió esta carta: "Mándenme con el carpinchito el Winchester y una caja entera de veinticinco balas".

Apenas acabó el hombre de escribir, el monte entero tembló con un sordo rugido: eran todos los tigres que se acercaban a entablar la lucha. Las rayas llevaban la carta con la cabeza afuera del agua para que no se mojara, y se la dieron al carpinchito, el cual salió corriendo por entre el pajonal a llevarla a la casa del hombre (amor). (pp. 98-99)

Mientras tanto, todos los tigres estaban ya en medio del río. Se entabla una lucha a muerte entre ellos y las rayas. Mueren las rayas por montones (muerte) y los tigres están a punto de alcanzar la isla cuando regresa el carpinchito nadando con el Winchester y las balas sobre su cabeza para que no se mojaran. Él ayuda también al hombre (amor) a colocarse en una postura que le permite disparar. Y aunque está herido y recostado, mata uno por uno a todos los tigres de la selva del Yabebirí (muerte). Y ante cada tigre que caía muerto en el río, las rayas aplaudían sacudiendo la cola.

Finalmente, de puro agradecimiento el hombre se traslada a vivir en la isla para estar más cerca de sus fieles y valientes amigas (amor).

Pero habría que tomar también en cuenta —como amor y solidaridad— no sólo la mancomunidad de todas las rayas del río. Tenemos que recordar, además la colaboración de los dorados que trabajaron como un verdadero ejército; la presencia del zorro avisando primeramente la llegada del hombre exhausto; y la valiosa y decisiva concurrencia del carpinchito (amor).

Y, de la misma manera que se repite la colaboración amorosa, se reiteran también los ataques mortales (muerte) por medio de: 1) el tigre ya herido por el hombre en una pelea cuerpo a cuerpo, 2) la tigre, y 3) los demás tigres del monte.

Éste es el cuento más largo del volumen. Tiene 16.5 pp., en oposición a las páginas de los siguientes cuentos: 8.5, "La tortuga gigante"; 7.5, "Las medias de los flamencos"; 9.5, "El loro pelado"; 15.5, "La guerra de los yacarés"; 10.0, "La gama ciega"; 11.0, "Historia de dos cachorros de coati y de dos cachorros de hombre"; 11.0, "La abeja haragana" (el último cuento, que se resume a continuación).

8. En el cuento "La abeja haragana" encontramos a un personaje que, desde el comienzo actúa de una manera completamente anormal. Dentro de una comunidad tan orgullosa de su trabajo como lo es el mundo de las abejas, hay una abeja loca de haraganería (locura). Es la única de toda la colmena que se paseaba por los árboles con la finalidad de recoger el jugo de las flores; pero en vez de guardarlo para hacer miel, simplemente se lo tomaba.

Entraba y salía de la colmena y no hacía nada en todo el día. Hasta que las guardianas de la puerta le advirtieron que tenía la obligación de trabajar, y le llamaron la atención una vez y otra vez con mucho cariño (amor, educación), y la tercera —que era el 19 de abril— le dijeron:

—[...] Pues bien: trata de que mañana, 20, hayas traído una gota siquiera de miel. Y ahora, pasa.

Pero el 20 de abril pasó en vano como todos los demás. Con la diferencia de que al caer el sol el tiempo se descompuso y comenzó a soplar un viento frío.

La abejita haragana voló apresurada hacia su colmena, pensando en lo calentito que estaría allá dentro. Pero cuando quiso entrar, las abejas que estaban de guardia se lo impidieron. (p. 111)

Así que, como se ve, la cuarta vez que no cumplió, el 20 de abril, se quedó afuera definitivamente. Pero empezó un frío muy grande, y además ya era de noche. Lloró y pretendió volver y entrar una vez más, y no lo permitieron las abejas de guardia. Se mantuvieron firmes en lo prometido.

Al retirarse de la puerta la pobre abeja, le pareció caer en un abismo; pero no era un abismo sino el tronco hueco de un árbol: donde se encontró con una culebra —de ésas que son enemigas de las abejas— y consideró que había llegado nada menos que el final de sus días(muerte).

La culebra, en realidad, no se la quería comer tan pronto sino hacerla sufrir un poco primero:

—Pues bien —dijo la culebra— [...] Vamos a hacer dos pruebas. La que haga la prueba más rara, ésa gana. Si gano yo, te como.

—¿Y si gano yo?—preguntó la abejita.

—Si ganas tú —repusó su enemiga—, tienes el derecho de pasar la noche aquí, hasta que sea de día. ¿Te conviene?

—Aceptado —contestó la abeja [...]

Salió un instante afuera [la culebra], tan velozmente que la abeja no tuvo tiempo

de nada. Y volvió trayendo una cápsula de semillas de eucalipto, de un eucalipto que estaba al lado de la colmena y que le daba sombra.

Los muchachos hacen bailar como trompos esas cápsulas, y los llaman trompitos de eucalipto [...]

Y arrollando vivamente la cola alrededor del trompito como un piolín la desenvolvió a toda velocidad, con tanta rapidez que el trompito quedó bailando y zumbando como un loco. (pp. 114-115)

La culebra se reía y reía porque estaba segura de que la abeja jamás podría realizar una hazaña como la suya. Pero a la abeja se le ocurrió una idea mucho mejor. Le dijo a la culebra que ella iba a desaparecer sin salir del lugar y sin que nadie pudiera encontrarla. Y entonces se escondió entre las hojas de una sensitiva que ella descubrió en el hueco del árbol mientras la culebra realizaba la prueba del trompito.

La sensitiva es una de esas plantas que cierran sus hojas cuando alguien las toca. La culebra no podía, por tanto, encontrarla por ningún lado: hasta que se dio por vencida, y la abejita se salió de la flor. La culebra tuvo que dejarla estar allí toda la noche en el tronco del árbol.

A la mañana siguiente, las guardianas de la colmena la dejaron pasar porque sabían que ya había aprendido su lección.

Desde entonces, nadie trabajó en la colmena tanto como ella. Y cuando sintió que iba a morir, transmitió su experiencia a las abejas jóvenes (amor), contándoles lo que le había pasado e invitándolas a cumplir siempre con su trabajo.

Ahora bien, si volvemos a examinar —en cada uno de los cuentos recientemente resumidos— la constante temática del amor, la locura, y la muerte, tal vez sea posible establecer funciones específicas para cada una de estas tres vertientes:

1. En “La tortuga gigante”, el agradecimiento será la forma del amor, que está presente desde que el cuento se inicia (como un antecedente de los hechos que se realizarán más adelante).

La locura será la fiebre y el delirio del hombre enfermo; y a ella le va a corresponder, precisamente, abrir paso a la acción para que la tortuga vaya a buscar ayuda a Buenos Aires.

Pero la muerte, que se asomó por el cuento en los preámbulos de la historia (cuando el tigre comenzaba a comerse la tortuga y ella tenía el cuello prácticamente colgando de su cuerpo), también reapareció casi al final del relato, cuando la valiente tortuga, sin saber aún que estaba ya en las puertas de la gran capital, se encuentra a punto de morir de cansancio.

Sin embargo el relato concluye (en cuanto al hombre y la tortuga) con las atenciones del director del zoológico. Y, finalmente, con el cariño y la atención que prodiga el hombre, ya sano y saludable, a su amiga tortuga: que siendo hoy pensionista del zoológico siempre come pastito frente a la jaula de los monos.

Finalmente, si con los números 0, 1, 2 y 3 simbolizamos

- los antecedentes (0),
- el inicio de la acción (1),
- el desarrollo de la acción (2), y
- el desenlace del cuento (3),

podemos resumir lo dicho bajo el esquema siguiente:

AMOR				LOCURA				MUERTE			
Agradecimiento				Fiebre, delirio				Casi muerte por el tigre, casi muerte de cansancio			
0		2	3		1			0			3

2. El cuento de “Las medias de los flamencos” mostrará la locura a través de la envidia y la coquetería mal entendida de los tontos flamencos. La acción va a desatarse precisamente a causa de la loca obsesión de andar por todas partes, y a último momento, buscando medias para disfrazarse.

Sin embargo, los antecedentes recaen en la amistosa idea de las víboras que invitan a un gran baile en la orilla del río. La consolidación de la amistad y el fomento del compañerismo entre tan diferentes animales selváticos simboliza el amor, indudablemente.

Pero el desenlace se encontrará, de algún modo, emparentado con la fatalidad: las víboras deciden matar a los flamencos. Aunque el castigo no alcanza a destruirlos individualmente, deja —en cambio— manchada a la especie hasta el fin de los días.

De esta manera, en cuanto al esquema “amor-locura-muerte”, la gráfica que corresponde a lo que acaba de sintetizarse con relación a “Las medias de los flamencos” podría ser la que exponemos a continuación:

Compañerismo				Envidia, coquetería				Patas envenenadas			
0		2			1						3

3. Entre los antecedentes de “El loro pelado”, el loro casi muere cuando el peón le dispara; pero también está el amor en el momento en que lo salva para que jueguen con él los niños de su amo y éstos lo integran a su vida diaria y lo consienten amistosamente.²²

²² Ver ACOTACIÓN núm. 10, sobre los animales criados en casa de Quiroga por él y sus hijos.

Pero la acción sólo comienza cuando la locura de la prepotencia aparece en el loro al querer igualarse con el tigre. De esta aventura loca se salva milagrosamente aunque está a punto de morir de nuevo, como al inicio del relato.

La solidaridad del amo con el loro y la complicidad que se establece entre ellos para vengarse de la agresión del tigre es otro rasgo del amor y el afecto.

Finalmente, porque la unión hace la fuerza, el desenlace corresponde —como podía suponerse— a la muerte del tigre.

He aquí el dibujo de este esquema:

Amor familiar, reciprocidad, complicidad			Prepotencia desmedida			Casi muerte del loro, muerte del tigre		
0		2		1		0	1	3

4. En “La guerra de los yacarés” tenemos como antecedente el amor, representado por la solidaridad y la amistad entre los mismos yacarés.

Pero la causa de la acción se centra en la locura de la agresión descontrolada y desmedida del barco de guerra.

Luego, vendrá el amor, que logrará la alianza de los débiles mediante el apoyo del sabio Surubí.

Y el desenlace llegará por medio del torpedo que destruye el barco y da muerte a la tripulación.

El esquema, entonces, resultará de esta manera:

Solidaridad, amistad			Agresión descontrolada			Muerte, destrucción del barco		
0		2		1				3

5. “La gama ciega” tiene como antecedente la muerte del hermano de la gamita en las garras del gato montés pero también el amor de la madre al enseñarle a su hija el padrenuestro de los venados chicos para defenderla de los peligros de la selva.

Pero sólo la gula y la desobediencia —que representan la locura— desatarán la acción de este relato.

Por el contrario, el cuidado de la madre, el apoyo del oso hormiguero, y la amistosa sabiduría del cazador —como distintas formas del amor— lograrán la salud de la gamita.

Sin embargo, junto al amor de la pequeña gama por el cazador y el agradecimiento que ella siente por él, junto a la simpatía y el agrado que le demuestra el hombre a su amiga, surge —en el desenlace— el riesgo de morir por causa de

los perros. De lo cual la gamita tiene que cuidarse visitando a su protector sólo en las noches de tormenta.

Por lo tanto, así queda el dibujo de "La gama ciega" en cuanto a la ubicación de las escenas del amor, la locura y la muerte:

Amor maternal, solidaridad, agradecimiento			Gula, desobediencia			Muerte del hermano, miedo a los perros		
0	2	3	1			0		3

6. En "Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre" el amor maternal inicia el relato, pues la madre explica cariñosamente a sus hijos lo que deben hacer en el futuro, ahora que ya tienen que independizarse.

Pero la loca gula del coatí más pequeño comenzará la escala de desgracias que culmina en su muerte.

El amor va a aparecer enseguida en la compasión, el compañerismo y la protección de los niños para el coatí enjaulado; y en las visitas amorosas de su familia selvática.

La muerte aparecerá durante el desarrollo del relato en la serpiente que agrede al coatí y en la madre y los hermanitos que matan a la serpiente.

Y en el desenlace habrá de nuevo amor desde la compasión de los animalitos que dejan un hermano a cambio del cachorro muerto; y en la fidelidad generosa de las visitas nocturnas de mamá coatí y su hijo mayor.

Así, la gráfica de este relato se puede establecer del siguiente modo:

Amor maternal y filial, compasión, compañerismo			Gula, desobediencia			Muerte del coatí, muerte de la serpiente		
0	2	3	1				2	3

7. Los antecedentes de "El paso del Yabebiri" corresponden a un acto amoroso: la fidelidad y el agradecimiento al cazador por parte de las rayas.

Pero la locura del hombre que deja herido a un tigre²³ echará a andar aceleradamente la máquina dramática de esta narración.

El veneno de las rayas volverá locos a los tigres aunque su heroica lucha resulte motivada por el acto amoroso de la lealtad.

²³ Dicen los biógrafos de Quiroga que le gustaba, de una manera anormal, salir a disparar contra animales compulsivamente. Pero el dato más fehaciente lo tenemos de primera mano en el relato biográfico "El agutí y el ciervo", en Horacio Quiroga, *Los cuentos de mis hijos*, Bolsilibros Arca, Montevideo, 1970, p. 23: "Bruscamente me acordé de la interminable lista de seres a quienes yo había quitado la vida".

Si bien al desenlace corresponde la muerte de muchísimas rayas fieles y valientes, también se lleva a cabo el exterminio —mediante la colaboración del carpinchito, la Winchester, y el hombre— del total de los tigres de la región.

Y aquí tenemos el dibujo que corresponde a la distribución de las tres temáticas:

Agradecimiento, fidelidad			Dejar herido al tigre, veneno de las rayas: locura de los tigres			Muerte de muchas rayas y de todos los tigres		
0	2	3	1					3

8. Inicialmente, en “La abeja haragana”, el amor gregario estuvo tratando durante mucho tiempo de educar a la abeja. Le habían soportado con demasiada paciencia y un generoso cariño su reiterada flojera.

La haraganería dará comienzo al cuento de la abeja. Pero también la loca desobediencia de la abejita holgazana —pues promete constantemente cambiar de actitud y nunca cumple con esta promesa— es la que desatará la acción a causa del drástico castigo que le dan las guardianas de la colmena, quienes finalmente no la dejan entrar.

La muerte va a aparecer como amenaza en el hueco del árbol con la actitud amenazante de la culebra.

Y es en el desenlace cuando la corrección y regeneración de la abejita es capaz de producir en ella el gran amor con el que da lecciones a sus compañeras precisamente cuando sabe que ya va a morir.

He aquí el esquema:

Amor gregario, educación			Haraganería, desobediencia			Amenazas de la culebra, muerte natural de la abeja		
0		3	1			2	3	

Pero si conformamos enseguida, con cada uno de los pequeños esquemas de cada cuento, un cuadro sinóptico que los incluya a todos y nos permita —por lo tanto— visualizar de una sola mirada la ubicación del amor, la locura y la muerte en la completa integridad de *Cuentos de la selva*, tal vez nos sea fácil establecer un corolario generalizante:

	AMOR	LOCURA	MUERTE
1 La tortuga gigante p. 7	Agradecimiento 0 2 3	Fiebre, delirio 1	Casi muerte por el tigre, casi muerte de cansancio 0 3
2. Las medias de los flamencos, p. 19	Compañerismo 0 2	Envidia, coquetería 1	Patas envenenadas 3
3. El loro pelado, p. 29	Amor familiar, reciprocidad, complicidad 0 2	Prepotencia desmedida 1	Casi muerte del loro, muerte del tigre 0 1 3
4. La guerra de los yacarés, p. 41	Solidaridad, amistad 0 2	Agresión descontrolada 1	Muerte, destrucción del barco 3
5. La gama ciega, p. 59	Amor maternal, solidaridad, agradecimiento 0 2 3	Gula, desobediencia 1	Muerte del hermano, miedo a los perros 0 3
6. Historia de dos cachorros de coatí [...] p. 73	Amor maternal y filial, compasión, compañerismo 0 2 3	Gula, desobediencia 1	Muerte del coatí, muerte de la serpiente 2 3
7. El paso del Yabebirí, p. 87	Agradecimiento, fidelidad 0 2 3	Dejar herido al tigre, veneno de las rayas, locura de los tigres 1	Muerte de muchas rayas y de todos los tigres 3
8. La abeja haragana, p. 107	Amor gregario, educación 0 3	Haraganería, desobediencia 1	Amenazas de la culebra, muerte natural de la abeja 2 3
Claves: 0= antecedentes 1= inicia acción 2= desarrollo 3= desenlace			

Aquí nos quedan claramente a la vista dos fenómenos absolutamente cumplidos en los ocho cuentos. Podemos afirmar categóricamente entonces:

- a) Que en todos los relatos, sin excepción, los antecedentes temáticos —previos a la rápida máquina de la acción— se hallan absolutamente fundamentados por el AMOR, manifestado por una amplia gama de modalidades: el agradecimiento, el compañerismo, el amor familiar, la reciprocidad, la complicidad, la solidaridad, la amistad, el amor maternal, el amor filial, la compasión, la fidelidad, el amor gregario, y la educación.
- b) Que, en todas las narraciones, la acción comienza a causa de muy variados tipos de LOCURA: fiebre, delirio, envidia, coquetería, estupidez, prepotencia desmedida, agresión descontrolada, gula, desobediencia, agresión venenosa y haraganería.

Pero también tenemos otras dos conclusiones, cuyos fenómenos se cumplen en casi todas las historias. Así, diremos:

1. Que el AMOR está de nuevo presente, en siete de los ocho relatos, dentro del mecanismo de la acción.
 2. Que en los ocho cuentos resulta el desenlace por medio de la MUERTE o la inminencia de sus amenazas. Y esto sucede del siguiente modo:
 - En el 50 por ciento de estos relatos, como la destrucción definitiva del temible enemigo: el tigre del loro, los tigres del Yabebirí, el barco de guerra, y la serpiente del coatí.
 - En el otro 50 por ciento, como un grave riesgo para los más débiles: tortuga, flamencos, y gamitas; pero también considerando la muerte natural de la abejita.
- En suma, abstrayendo un poco el único "casi", tenemos:
- el amor como antecedente y desarrollo de la acción,
 - la locura como la causa que da paso al inicio de la acción, y
 - la muerte como desenlace.²⁴

²⁴ *Ibid.*, p. 6: Ángel Rama, autor del prólogo del volumen y seleccionador de los textos que en él aparecen, nos dice que los *Cuentos de la selva* representan apenas la vigésima parte de lo que Quiroga escribió para niños en las revistas *Billiken* y *Caras y caretas*. Ángel Rama eligió diez relatos de estas revistas: son seis artículos que describen animales selváticos o indican sus costumbres, y textos biográficos que se refieren a las experiencias de Quiroga como cazador; además, hay cuatro cuentos, de los cuales sólo uno de ellos responde extraordinariamente al esquema que aquí se plantea: amor como antecedente, locura como la causa de la acción, muerte como desenlace. Se llama "El hombre sitiado por los úgres". Ver en ACOTACIÓN núm. 11, al final del volumen, algunos datos más sobre este mismo cuento.

Antes de cerrar el acápite, tal vez convenga acercar la mirada a dos relatos del volumen: "Las medias de los flamencos" y "La abeja haragana". Cuentos que dan la impresión de hallarse fuera de la correlación temática del libro.

El primero, porque se acerca más al molde de ese tipo de historias que dan las causas de un "porqué" con intenciones objetivas, científicas o, aprovechando la credibilidad de la estructura, dejan en el ambiente una aureola de fantasía, humor, y colorido, que está más cerca de la magia poética que de la exactitud de los conocimientos de la ciencia. Cuento que pudo titularse, sin duda, "¿Por qué tienen los flamencos las patas coloradas?".

Y el segundo, acaso salga del contexto por su evidente tendencia moralizadora; cosa que, si bien existe en los demás relatos, nunca aparece abiertamente, como veremos más adelante.

Es posible que los conflictos de estos dos relatos correspondan dramáticamente a la lucha de la inteligencia *versus* la ineptitud y la torpeza de la estupidez. La vencedora, para Quiroga, será siempre la inteligencia; y, por eso, los flamencos estúpidos son castigados hasta el fin de los tiempos con la eterna desgracia de sus patas adoloridas. Contrariamente, la abeja resultará premiada por su ingenio que, de ese modo, salvará su existencia.

Pero a pesar de todo es curioso —aun contra la sensación subjetiva que separa estos cuentos del resto del volumen— que ellos cumplan perfectamente, al mismo tiempo, con el esquema colectivo del amor, la locura y la muerte.

Presencia de la moraleja

Aunque pudo tal vez pensarse lo contrario, no faltará en Quiroga la moraleja implícita que unifica el volumen.

La moraleja es en Quiroga, así, consustancial a la anécdota misma, al resultado de sus desenlaces y a los implícitos valores de la justicia y el amor solidario, donde las fuerzas del bien han de triunfar constantemente sobre las del mal sin que haya frases que salgan del contexto para expresar de una manera abierta conclusiones didácticas.

Precisamente la positividad de esta actitud, además de la idea —que parece adoptada de manera consciente o inconsciente por parte de la gran mayoría de los que escriben para niños— de que los cuentos infantiles representan el triunfo de los grandes anhelos de los hombres, han de llevar al narrador de estos relatos al absoluto incumplimiento de los fatales desenlaces de los protagonistas, como sucede —exactamente a causa del “determinismo geográfico”—²⁵ en los relatos para adultos que representan la corriente del “mundonovismo” en la gran obra de Quiroga.

Desenlace y muerte

Aquí tal vez convenga desentrañar la idea primigenia de Quiroga respecto a los distintos desenlaces de sus relatos para niños. Porque se trata de una especie de corolario implícito en el que no sólo la unión sino la conjunción de los personajes más débiles y desprotegidos es la que logra realmente el triunfo. Me refiero al triunfo de la solidaridad.

Después de leer todos los cuentos, y olvidando acaso detalles, y aun el desarrollo mismo de cada uno de los argumentos, como residuo ineludible después de un paso estricto por el tamiz del tiempo y del olvido, hay algo que no nos deja

²⁵ El hecho de que los personajes estén “determinados” es una herencia directa del naturalismo de Zolá, aún presente en la última generación del Momento Naturalista Hispanoamericano: a la que pertenece Horacio Quiroga. Sólo que en Zolá el determinismo depende de la biología y la raza de sus seres ficticios, pero en Quiroga y los demás representantes del “mundonovismo” (Alcides Arguedas, Perú; Rómulo Gallegos, Venezuela; Ricardo Güiraldes, Argentina; Martín Luis Guzmán, México; Gabriela Mistral, Chile; Eustasio Rivera, Colombia; entre los más conocidos) el hombre está determinado por los factores agresivos de su correspondiente geografía; los que se erigen como antagonistas en la lucha dramática entablada en su contra, hasta llevarlo hacia la destrucción definitiva. Ver, al final del volumen, ACOTACIÓN núm. 6, sobre la corriente del “mundonovismo”.

ninguna duda: el gran valor del acto solidario. Es esto, exactamente, lo que queda en el aire, flotando sobre el libro.

Sin embargo, hay algo tal vez más importante en relación a dichos desenlaces. Si revisamos nuevamente el cuadro en que aparecen las columnas del Amor, la Locura y la Muerte, recordaremos que es la Muerte la que concluye todas las historias. El niño sufre, así, en primer término el impacto emocional de los graves peligros y la casi-muerte de los frágiles actores protagónicos: es el caso de la tortuga, que hasta el último instante se halla a punto de sucumbir por la distancia y el cansancio; del envenenamiento y el castigo final de los flamencos; de la increíble mortandad de las amigas rayas. Pero también hay que tomar en cuenta la muerte natural de la abejita (pues tal vez los niños nunca pensaron que las abejitas mueren cuando llega el plazo de su ciclo vital): cosa que Quiroga recalca con una moraleja mucho más evidente que todas las demás.

Y aún podría agregarse el dolor por la muerte del coaticito, que sucede muy poco antes del desenlace de este cuento; y el grave peligro del hombre en la isla; o los riesgos que sufren las gamas a causa de los perros.

Sin embargo, la muerte de los enemigos se da con agresiones sumamente fuertes: la destrucción violenta del barco de guerra y el marinero vivo que tan tranquilamente se come el yacaré cumpliendo una promesa; la muerte masiva de todos los tigres del Yabebirí; y la piel del tigre que el loro denigra cada tarde, cuando va al comedor para tomar su té.

Y así, la suma de todos los impactos que caen sobre el niño va a producir en el autor la necesidad de crear un nuevo recurso: el lenitivo que suavice el dolor y nos haga reír, si no con resonantes carcajadas por lo menos con una plácida sonrisa.

De esta manera, aunque el humor impregna, de algún modo, el espíritu total de los relatos, nunca deja de estar presente en el desenlace: más grande o más pequeño, siempre hay un gesto gracioso o ingenioso en el final de cada uno de estos cuentos.

Podemos entonces aventurar una nueva fórmula: "desenlace-humor". Enunciado que, sin anular el de "desenlace-muerte", puede agregársele y aun permanecer con él; además superpuesto en un grado de mucha mayor importancia, sin que por ello tengamos que negar necesariamente el primero.

Corresponde, sin duda, preguntarnos en qué consisten los rasgos humorísticos de *Cuentos de la selva*: ¿son dichos?, ¿situaciones?, ¿actitudes que regocijan tanto a los niños como a los adultos? Tal vez sea el humor el que divierte especialmente a los adultos que conocen la obra: entre los cuales se cuentan muchos más admiradores de los que uno pudiera imaginarse.

Presencia del humor

En realidad, de acuerdo a cada cuento, son muy distintos los factores que invitan a una sonrisa abierta y generosa. Sin embargo, desde el momento en que el volumen presenta una indudable estructura homogénea, el humor es otro rasgo más que unifica la obra.

1. De esta manera, en “La tortuga gigante” lo chistoso se presenta sólo en el desenlace mediante un dato inverosímil:

Cuando el cazador supo cómo lo había salvado la tortuga, cómo había hecho un viaje de trescientas leguas para que tomara remedios no quiso separarse más de ella. Y como él no podía tenerla en su casa que era muy chica, el director del zoológico se comprometió a tenerla en el jardín, y a cuidarla como si fuera su propia hija.

Y así pasó. La tortuga, feliz y contenta con el cariño que le tienen, pasea por todo el jardín, y es la misma gran tortuga que vemos todos los días comiendo pastito alrededor de las jaulas de los monos. (pp. 16-17)

El subrayado es mío. Intento destacar con él un cambio sorpresivo y repentino: el salto cualitativo de un personaje de ficción (la tortuga que lleva al hombre desde la selva a Buenos Aires) a un personaje de la vida real: “la tortuga que vemos todos los días” en el zoológico. Debe existir, sin duda, alguna fundamentación que nos explique la sonrisa que provoca el súbito intercambio de estos dos planos excluyentes: el de la ficción y el de la realidad.

Una vez observados los distintos detalles graciosos de los ocho cuentos del volumen, será necesario buscar la teoría que los unifique desde el punto de vista conceptual y mejor nos revele su fórmula humorística.

2. En “Las medias de los flamencos” el humor se presenta tanto al inicio del relato como también en el desenlace.

Al comenzar el cuento nos da risa el baile. Y también la ropa y la cómica actitud de algunos animales:

Cierta vez las víboras dieron un gran baile. Invitaron a las ranas y a los sapos, a los flamencos, y a los yacarés y a los pescados. Los pescados, como no caminan, no pudieron bailar; pero siendo el baile a la orilla del río los pescados estaban asomados a la arena, y aplaudían con la cola.

Los yacarés, para adornarse bien, se habían puesto en el pescuezo un collar de bananas, y fumaban cigarros paraguayos [...]

Las ranas se habían perfumado todo el cuerpo, y caminaban en dos pies [...]

Pero las que estaban hermosísimas eran las víboras. Todas, sin excepción, estaban vestidas con traje de bailarina, del mismo color de cada víbora. (p. 21)

Como puede observarse por el subrayado, los animales femeninos intentan vestirse con la misma elegancia de las señoras ricas, y también perfumarse. Y los masculinos tratan de imitar a los señores respetables, de esos que fuman cigarrillos importados.

Habría aquí tal vez un nuevo cambio de planos. Si no es el de la ficción a la realidad, lo es por lo menos del animal al ser humano.

Pero también es importante el rasgo de humor que se presenta en el desenlace:

Hace de esto muchísimo tiempo. Y ahora todavía están los flamencos casi todo el día con sus patas coloradas metidas en el agua, tratando de calmar el ardor que sienten en ellas. (p. 27)

El hecho de que después de “muchísimo tiempo” aún estén los mismos flamencos que conocimos en la historia ficticia de Quiroga mojando sus patas envenenadas por las mismas víboras del mismo relato, ¿es un salto cualitativo del plano de la ficción al de la realidad, como en el caso de la tortuga? ¿O quizá, mejor, de los individuos concretos de la ficción al colectivo abstracto de la especie?

3. “El loro pelado” es un caso muy especial. Este cuento tiene detalles humorísticos de comienzo a fin, pues se trata de un personaje tan humanizado que ya es un miembro más de la familia:

El peón lo llevó a la casa para los hijos del patrón, los chicos lo curaron porque no tenía más que un ala rota. El loro se curó muy bien, y se amansó completamente. Se llamaba Pedrito. Aprendió a dar la pata; le gustaba estar en el hombro de las personas y con el pico les hacía cosquillas en la oreja. (p. 31)

A las cuatro o cinco de la tarde, que era la hora en que tomaban el té en la casa, el loro entraba también en el comedor, y se subía con el pico y las patas por el mantel, a comer pan mojado en leche. Tenía locura por el té con leche. (p. 32)

Por fin pudo llegar a la casa, y lo primero que hizo fue mirarse en el espejo de la cocinera. ¡Pobre Pedrito! Era el pájaro más raro y más feo que puede darse, todo pelado, todo rabón, y temblando de frío. ¿Cómo iba a presentarse en el comedor con esa figura? (p. 35)

Vemos aquí que el loro no sólo se halla completamente integrado a las costumbres familiares —“tenía también, como las personas ricas, su ‘five o’ clock tea’” nos dice el narrador— sino que además de poseer un nombre es tan coqueto y preocupado de las formas como cualquier ser humano ante la vida social.

De algún modo, aquí estaría pasando lo mismo que en el comienzo del cuento anterior, pero no únicamente en el sentido general de un animal que imita al hombre sino también las costumbres elegantes de los seres humanos.

Sin embargo, es interesante observar en el desenlace una modalidad diferente de lo gracioso:

y todas las tardes, cuando entraba en el comedor para tomar el té se acercaba siempre a la piel del tigre, tendida delante de la estufa, y lo invitaba a tomar té con leche.

—¡Rica papa! —le decía—. ¿Querés té con leche?... ¡La papa para el tigre! ... Y todos se morían de risa. Y Pedrito también. (p. 40)

Tenemos, por una parte, dos nuevos datos humanos: Pedrito también es capaz de morirse de la risa, como las personas; pero además, como algunas de ellas, siente de manera muy viva la necesidad de vengarse. Ridiculiza así la piel de un tigre que ya se eliminó pero que en su momento le arrancó las plumas.

Sin embargo, lo original del desenlace resulta no del rasgo de humor que el narrador transmite al que lo escucha sino de lo chistoso que sucede al interior del relato. No es el oyente sino los personajes los que se mueren de la risa con las gracias del loro.

Sin ofender ni rebajar la simpatía de estos relatos, ni la estupenda creatividad de Quiroga, ¿equivale este tipo de humor al de las risas internas de algunos programas cómicos de la tv? Lo digo para encontrar el misterioso sentido de este cambio de planos: narrador hacia adentro, narrador hacia afuera.

4. “La guerra de los yacarés” presenta un hecho muy simpático precisamente en un desenlace en que los yacarés, con el torpedo que les presta el Surubí, destruyen “en quince mil pedazos” el buque de guerra. Pronto verán pasar —arrastrados por la corriente del río— hombres muertos, heridos y algunos que inconcebiblemente han quedado vivos. He aquí la escena final de este cuento, en la que el viejo yacaré cumple la promesa que le hizo al comandante del acorazado:

No quisieron comer a ningún hombre, aunque bien lo merecían. Sólo cuando pasó uno que tenía galones de oro en el traje y que estaba vivo, el viejo yacaré se lanzó de un salto al agua, y ¡tacl!, en dos golpes de boca se lo comió.

—¿Quién es ése?— preguntó un yacarecito ignorante.

—Es el oficial —le respondió el Surubí—. Mi viejo amigo le había prometido que lo iba a comer, y se lo ha comido.

Los yacarés sacaron el resto del dique, que para nada servía ya, puesto que ningún buque volvería a pasar por allí. El Surubí, que se había enamorado del cinturón y los cordones del oficial, pidió que se los regalaran, y tuvo que sacárselos de entre los dientes al viejo yacaré, pues habían quedado enredados allí. El Surubí se puso el cinturón abrochándolo por bajo las aletas, y del extremo de sus grandes bigotes prendió los cordones de la espada. Como la piel del Surubí es muy bonita, y las manchas oscuras que tiene se parecen a las de una víbora, el Surubí nadó una hora pasando y repasando ante los yacarés, que lo admiraban con la boca abierta. (pp. 57-58)

Nuevamente observamos que un animal, el gran pescado de río que les ha facilitado un torpedo a los yacarés para que venzan al hombre, quiere volverse tan galardonado y elegante como el oficial. Resulta gracioso y simpático —no sólo para el oyente del relato sino también para los propios yacarés— ver al Surubí con los atuendos militares.

Como en los relatos que acabamos de ver (“Las medias de los flamencos” y “El loro pelado”), aquí se trueca el plano de los animales por el contexto correspondiente a las personas. Pero también, por tercera vez, no sólo vemos que se imita la vida humana en general sino la condición ridícula de su coquetería y de su vanidad.

5. En “La gama ciega” podemos captar dos diferentes rasgos de humor. En el centro del cuento aparece la siguiente escena, que se refiere a la urgencia de la gama madre por solicitar la ayuda del cazador para que sane a su hija, a la que las avispas han picado en los ojos:

La madre tenía miedo, sin embargo, de llevar a su hija a un hombre que cazaba gamas. Como estaba desesperada se decidió a hacerlo. Pero antes quiso ir a pedir una carta de recomendación al oso hormiguero, que era gran amigo del hombre.

[...] Este amigo era, como se ha dicho, un oso hormiguero; [...]

¿De dónde provenía la amistad estrecha entre el oso hormiguero y el cazador? Nadie lo sabía en el monte; pero alguna vez ha de llegar el motivo a nuestros oídos. (pp. 65, 55)

La causa de la amistad entre el oso hormiguero y el hombre es algo que ni siquiera un narrador tan omnisciente —como el que narra todos estos cuentos— ha logrado desentrañar. Esto produce sin duda una sonrisa. ¿Se trasponen planos? Con esta amistad irreprochable y el uso de las cartas de recomendación da la impresión de que aquí no hay traspaso sino una estrecha compenetración de niveles. ¿O acaso —igual que en los relatos anteriores— animales que se comportan como seres humanos?

Al final del cuento, sin embargo, sucede lo mismo que en el desenlace de “El loro pelado”. La risa vuelve a ser un tema que transcurre por dentro, para los personajes del relato:

Abrió la puerta, y vio a la gamita que le traía un atadito, un plumerito todo mojado de plumas de garza.

El cazador se puso a reír, y la gamita avergonzada porque creía que el cazador se reía de su pobre regalo, se fue muy triste. Buscó entonces plumas muy grandes, bien secas y limpias, y una semana después volvió con ellas; y esta vez el hombre, que se había reído la vez anterior de cariño no se rió esta vez porque la gamita no comprendía la risa. Pero en cambio le regaló un tubo de tacuara lleno de miel, què la gamita tomó loca de contento. (p. 70)

En este párrafo, curiosamente, el comentario del narrador que se refiere a la distinta captación de la risa entre los seres humanos y las gamas, nos produce sorpresa y simpatía porque se deja en evidencia —precisamente— las diferencias existentes entre los dos planos: el de las personas y el de las gamitas.

6. La “Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre” es tal vez el cuento más trágico del volumen. Sin embargo, el humor —presente aquí por medio de pequeños chispazos— no abandona el relato. He aquí un breve párrafo que se ubica al comienzo:

Así habló la madre. Todos se bajaron entonces y se separaron, caminando de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, como si hubieran perdido algo, porque así caminan los coatús. (p. 76)

El modo de caminar de los coatis es comparado por el narrador con el modo humano de andar buscando cosas perdidas en el suelo. Equivalencia que logra sin duda personificar a estos simpáticos cuadrúpedos y obtener del lector una sonrisa ancha y placentera.

Pero el párrafo que corresponde al desenlace va a conseguir un resultado diferente:

Y así pasó en efecto. Volvieron a la casa, y un nuevo coaticito reemplazó al primero, mientras la madre y el otro hermano se llevaban sujetos a los dientes el cadáver del menor. Lo llevaron despacio al monte, y la cabeza colgaba, balanceándose, y la cola iba arrastrando por el suelo. (p. 85)

Podemos ver en este último texto, por el contrario, en vez de la humanización del animalito una muy clara desanimización. La cola y la cabeza del coatí ya son, sencillamente, las de un muñeco de peluche. Aunque el pobre coaticito ha sido muerto por la víbora, el modo en que la madre y el hermano se lo llevan al monte —barriando prácticamente el suelo con él— produce la hilaridad en vez de compasión y tristeza.

7. En “El paso del Yabebirí” aparece una novedad: la constante repetición de una frase que imita el modo de decir de los nativos del Paraguay:

—¡Paso!— rugió por última vez el tigre.

—¡NI NUNCA!— respondieron las rayas.

(Ellas dijeron “ni nunca” porque así dicen los que hablan guaraní, como en Misiones. (p. 92)

—¡No va a quedar una sola raya con cola, si no dan paso!— rugió la tigre.

—¡Aunque quedemos sin cola, no se pasa!— respondieron ellas.

—¡Por última vez, paso!

—¡NI NUNCA!— gritaron las rayas. (p. 94)

¡Van a venir todos los tigres y van a pasar!

—¡NI NUNCA!— gritaron las rayas más jóvenes y que no tenían tanta experiencia. (p. 96)

Entonces los tigres rugieron por última vez:

—¡Paso pedimos! —¡NI NUNCA!

Y la batalla comenzó entonces. (p. 100)

—¡NI NUNCA!— gritaron las rayas en un solo clamor—. ¡Mientras haya una sola raya viva en el Yabebirí, que es nuestro río, defenderemos al hombre bueno que nos defendió antes a nosotras! (p. 102)

—¡Por última vez, y de una vez por todas: paso!

—¡NI NUNCA!— respondieron las rayas lanzándose a la orilla. Pero los tigres habían saltado a su vez al agua y recomenzó la terrible lucha. (p. 102)

Con dicha imitación tenemos otra vez animales que se comportan como hombres. Y es también lo mismo que pasa en el desenlace. He aquí las últimas líneas de este cuento:

El hombre se curó, y quedó tan agradecido con las rayas que le habían salvado la vida, que se fue a vivir a la isla. Y allí, en las noches de verano le gustaba tenderse en la playa y fumar a la luz de la luna, mientras las rayas, hablando despacito, se lo mostraban a los pescados, que no lo conocían, contándoles la gran batalla que, aliadas a ese hombre, habían tenido una vez contra los tigres. (p. 105)

8. Finalmente, en “La abeja haragana” se presenta un cierre que nos invita a sonreír, pues la misma abeja —verdadera campeona de la holgazanería— es, al final de su vida, la que da lecciones de productividad:

Y cuando el otoño llegó, y llegó también el término de sus días, tuvo aún tiempo de dar una última lección antes de morir a las jóvenes abejas que la rodeaban:
—No es nuestra inteligencia, sino nuestro trabajo quien nos hace tan fuertes. Yo usé una sola vez mi inteligencia, y fue para salvar mi vida. No habría necesitado de ese esfuerzo, si hubiera trabajado como todas [...] Trabajen, compañeras, pensando que el fin a que tienden nuestros esfuerzos —la felicidad de todos— es muy superior a la fatiga de cada uno. A esto los hombres llaman ideal, y tienen razón. No hay otra filosofía en la vida de un hombre y de una abeja. (pp. 119-120)

Antes de cerrar el acápite conviene destacar que aquí en el aire se ha quedado flotando —después de la lectura de las últimas frases de *Cuentos de la selva*, que acabo yo de subrayar para dejar en evidencia la divertida conexión abeja-ser humano— tal vez la moraleja que más interesaba al escritor.

En suma: después de haber delimitado los chispazos de simpatía de esta obra, nos queda el compromiso de llegar finalmente a algunas conclusiones o fundamentaciones totalizadoras que puedan explicarnos el humor del volumen.

Humor y dolor

No hay que olvidar sin embargo la muerte, o los riesgos de muerte, de cada uno de los desenlaces: en “La tortuga gigante”, el cansancio fatal que casi la hace desistir de llevar a término su empresa; en “Las medias de los flamencos”, las patas que envenenan las víboras con la finalidad de destruir a los flamencos; en “El loro pelado”, la muerte del tigre; en “La guerra de los yacarés”, la muerte de los tripulantes del barco agresor; en “La gama ciega”, el peligro de muerte que representa el perro para las gamitas; en “Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre”, la muerte del coatí; en “El paso del Yabebirí”, la muerte de infinitas rayas y de todos los tigres; en “La abeja haragana”, la muerte ineludible de la abeja como el cumplimiento de un ciclo vital. Son algunas muertes más sentidas que otras; me alegro, acaso un poco, porque al fin se elimina a los más peligrosos enemigos: el tigre y la víbora; pero sufro también por el protagonista, o la agresión descontrolada hacia el género humano: como en el caso de los marineros, las rayas que gritan NI NUNCA, el coatí, y la abeja laboriosa.

Y, sin embargo, son los desenlaces los que nunca olvidan la urgente presencia del humor: Pedrito se burla de la piel del tigre; el Surubí se viste como el oficial; el coatí que ha muerto parece un muñeco de peluche; las rayas que sobrevivieron cuentan su aventura; y la abeja —que fue haragana— nos da lecciones de responsabilidad.

Pocas líneas antes de cerrar su obra *El chiste y su relación con lo inconsciente*,²⁶ precisamente es Freud el que nos explica la paradoja de estos desenlaces:

Los pequeños rasgos humorísticos que producimos a veces en nuestra vida cotidiana surgen realmente en nosotros a costa de la irritación; los producimos en lugar de enfadarnos [...]

Sólo considerando el desplazamiento humorístico como un proceso de defensa podremos establecer algunas conclusiones sobre él. Los procesos de defensa son los que en lo psíquico corresponden a los reflejos de fuga, y su misión es la de evitar el nacimiento de displacer producido por fuentes internas. Constituyen, pues una especie de regulación de la vida anímica [...] Podemos ahora considerar el humor como la principal de estas funciones de defensa, que —a diferencia de la represión— desprecia sustraer a la atención el contenido de representaciones ligado al efecto doloroso, y de este modo domina al automatismo defensivo. Para conseguirlo encuentra además el medio de despojar de su energía a la preparada producción de displacer y la convierte en placer sometiéndola a la descarga de la risa. (pp. 944-945)

²⁶ Sigmund Freud, VIII *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), en *Obras completas*, volumen 1, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, pp. 833-947.

Cada vez que se den en adelante opiniones de Freud en lo concerniente al humor, o se citen algunas de sus páginas, nos referimos exclusivamente a esta obra.

De esta manera, el humor resulta ser una necesidad esencial. Humor a cambio de enfadarse, humor a cambio de dolerse; la risa en vez del llanto, la risa ante la muerte. Interesante es destacar entonces que aquí —espontáneamente y de manera inocente ante las teorías psicológicas recientemente inauguradas— el propio Horacio Quiroga considerara que junto a cada desenlace penoso no faltase el detalle risible que relaja y distiende.

Sin duda, Freud nos da esta vez los requerimientos psíquicos de la risa en pos de una supervivencia cotidiana saludable y armónica. Sin embargo, para nuestro análisis lo que necesitamos saber es por qué nos dan risa ciertas frases y escenas de *Cuentos de la selva*, ya destacadas en el acápite precedente, para lo cual el propio Freud va a regalarnos un término eficiente: “desplazamiento”, que examinaremos más adelante. Porque, en respeto a la anterioridad y la originalidad de sus descubrimientos, será precisamente Henri Bergson —cuyos ensayos aparecieron en 1899, y de los cuales Freud va a rescatar ciertas nociones en 1905— el que nos va a explicar la hilaridad que se produce en los textos escritos.

Para la comprensión cabal de las observaciones de Bergson —y de lo que Freud nos va a decir más adelante— necesitamos del recuerdo metódico del humorismo de Quiroga: la descripción de las escenas que ya hemos visto, los enunciados que intentan abstraerlas y generalizarlas, y la ubicación de las mismas en cada uno de los cuentos.

He aquí un pequeño cuadro de doble entrada. Por una parte —verticalmente— aparecen los nombres y la numeración de cada uno de los cuentos de Horacio Quiroga; y, de manera horizontal, tenemos los relatos, los cambios de planos que se han denominado esta vez “desplazamiento” aprovechando el término de Freud (cuya definición intentaremos enseguida), y finalmente el lugar y las páginas en que los textos aparecen:

CUENTO	ESCENAS HUMORÍSTICAS	DESPLAZAMIENTO	UBICACIÓN
1. "La tortuga gigante"	La tortuga se llegó con el hombre a Buenos Aires es la misma que "todos" vemos en el zoológico.	De la ficción a la realidad.	DESENLACE pp. 16-17
2. "Las medias de los flamencos"	a) Los yacarés fumaban puros, las víboras llevaban falditas de bailarina, etc. b) Los flamencos del cuento son ahora los mismos de toda la especie.	a) Del animal a las personas. b) Del individuo a la especie.	INICIO p. 21 ----- DESENLACE p. 27
3. "El loro pelado"	a) El loro aprende a dar la pata. Toma té. Se mira en el espejo. b) Todos se ríen cuando Pedrito le hace burla a la piel del tigre.	a) Del animal a las personas. b) [El texto comenta la risa]	POR TODO EL TEXTO pp. 31, 32, 35 ----- DESENLACE p. 40
4. "La guerra de los yacarés"	El Surubí se puso el cinturón y los cordones de la espada del oficial, y los yacarés lo admiraban con la boca abierta.	Del animal a las personas.	DESENLACE pp. 57, 58
5. "La gama ciega"	a) La amistad del oso hormiguero con el hombre. b) El cazador se rió y la gamita no entendía la risa.	a) Del animal a las personas. b) [El texto comenta la risa]	CENTRO pp. 65, 66 ----- DESENLACE p. 70
6. "Historia de dos cachorros de coatí [...]"	a) La forma de caminar de los coatís, como si buscaran algo perdido. b) El coatí muerto barriendo el suelo.	a) Del animal a las personas. b) Del animal a una cosa.	INICIO p. 76 ----- DESENLACE p. 85
7. "El paso del Yabebiri"	a) Los tigres piden paso: las rayas dicen ¡NI NUNGA! (Así dicen los que hablan guaraní). b) Las rayas cuentan a los pescados la gran batalla que libraron al lado del hombre.	a) Del animal a las personas. b) Del animal a las personas.	POR TODO EL TEXTO: pp. 92, 94, 96, 100, 102 DESENLACE p. 105
8. "La abeja haragana"	Antes de morir, la abeja ex haragana da lecciones de moral humana a sus compañeritas más jóvenes.	Del animal a las personas. [El mundo al revés]	DESENLACE pp. 119, 120

Esencia y fuente de la comicidad

Henri Bergson (1859-1941; Premio Nobel 1928), después de revisar una amplia gama de la bibliografía del siglo XIX relativa al humor, escribe tres ensayos consecutivos en la "Revue de Paris" entre febrero y marzo de 1899. Trabajos que luego fueron reunidos en un volumen titulado *La risa*.

Bergson²⁷ va a dar algunas pautas que explican realmente por qué ciertos factores narrativos de esta obra de Quiroga nos resultan graciosos.

Por otra parte, Freud en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905) afirma haber leído a Bergson y expresa y puntualiza conceptos importantes que provienen del autor francés. Pero también aportará para nosotros nominaciones elocuentes, como el vocablo "desplazamiento" utilizado en nuestro cuadro-resumen.

Así, para Bergson la verdadera "fuente de lo cómico" va a consistir en un proceso de "substitución" o "transporte a distintas esferas".²⁸

Esto coincide exactamente con mis ingenuas expresiones manifestadas en acápites precedentes como "cambio de planos", "cambio de niveles" o "cambio de contextos".

Entre las muchas posibilidades de "sustitución", existe una modalidad que nos ilustra de manera evidente la mayoría de las escenas humorísticas de estos relatos infantiles, en la que se conectan dos distintas esferas: las de los animales y los hombres:

El primer punto sobre el cual quiero llamar la atención es que, fuera de lo propiamente 'humano' no existe nada cómico. Podrá un paisaje ser hermoso, sublime, insignificante o feo, pero nunca será ridículo. Cuando reímos a la vista de un animal, es porque hemos sorprendido en él una actitud o una expresión humana [...] Muchos definieron al hombre: 'un animal que ríe'. Habrían debido definirlo también como un animal que mueve a risa, porque cuando algún otro animal o cualquier cosa inanimada motiva a risa, es en todos los casos por su parecido con el hombre, por la huella dejada por el hombre o por el uso hecho por el hombre. (pp. 49-50)

Aunque este párrafo fundamenta prácticamente el total de los fenómenos humorísticos de *Cuentos de la selva* también habría que agregar las frases que Bergson destaca específicamente sobre la "imitación":

No estoy ya en presencia de la vida, sino del automatismo que, instalado en la vida, se prueba a imitarla. Lo cómico es esto.

²⁷ Opiniones, citas, y numeración de páginas relativas a Bergson provienen exclusivamente del siguiente texto: Henry Bergson, *Introducción a la metafísica y La risa*, Sepan Cuántos 491, Editorial Porrúa, México, 1996, pp. 45-120 (en esta edición, Henri aparece con y griega).

²⁸ Ver ACOTACIÓN núm. 12, sobre Immanuel Kant como antecedente de las ideas humorísticas de Bergson y Freud.

De ahí también que los gestos, que de otra manera no nos mueven a risa, se tornan ridículos cuando son imitados por otra persona. Muy complejas explicaciones se han dado de tan sencillo acto. Por poco que reflexionáramos en ello, observaríamos que de un momento a otro cambian nuestros estados espirituales, y que si nuestros gestos siguiesen con fidelidad nuestros movimientos interiores, si tuvieran nuestra misma vida, no se repetirían nunca y desafiarían con ello a cualquiera imitación. En cambio comenzamos a ser imitables no bien dejamos de ser nosotros mismos. Es decir, que es posible imitar nuestros gestos sólo en lo que tienen de mecánico y uniforme y, por consiguiente, de extraño a nuestra personalidad viviente. Imitar a alguien es extraer lo que de automatismo se ha introducido en su persona. Es, por definición, hacerlo cómico, y no debe, pues, extrañarnos, que la imitación mueva a risa. (pp. 58-59)

Sin embargo, para la esencia de la comicidad, Bergson dará prioridad a un concepto que lo ha hecho famoso, que Freud retoma casi al pie de la letra, y que otros autores consideran también como la fuente ineludible de la risa. Se trata de la rigidez mecánica que asume un cuerpo vivo: "Reímos siempre que una persona nos da la imagen de una cosa". (p. 66)

Aunque este factor no afecta mayormente la interpretación humorística de *Cuentos de la selva*, hay un ejemplo que podemos ver en el cuadro-resumen. Se trata del coatí barriendo el suelo: la forma en que lo llevan la madre y el hermano da la impresión de que se arrastra un muñeco, una cosa, un objeto que desmiente y trastoca la simpatía casi humana del mismo coatí antes de que muriera envenenado por la víbora.

Lo que hemos visto corresponde al primer ensayo de Bergson. En su segundo ensayo no habrá permutas conceptuales, pero se van a producir algunos cambios denominativos:

- la "sustitución" se ha de llamar "transposición"; y
- el "transporte a distintas esferas" será esta vez "interferencia de series".

Se agregarán también factores novedosos: "exageración", "inversión", "degradación" y "contraste de lo real a lo ideal" como subdivisiones de la "transposición".

Estos cuatro factores sí se relacionan directamente con nuestros relatos:

- la exageración está presente en casi todas las escenas que nos producen risa: la fiesta de las víboras, la locura de los flamencos, las gracias del loro, la presunción del Surubí desfilando con los adornos militares, los NI NUNCA de las rayitas;
- la inversión del comportamiento de la abejita holgazana;
- la degradación del loro que perdió la cola y las plumas por el zarpazo del tigre y "volaba cayéndose en el aire de un lado para otro, y todos los pájaros que lo encontraban se alejaban asustados de aquel bicho raro"; y
- el contraste de lo real a lo ideal —invirtiéndolo— podemos adaptarlo al caso de la tortuga que sale de la ficción para convertirse en esa tortuga real "que vemos todos los días comiendo pastito alrededor de las jaulas de los monos" en el jardín zoológico.

Volvamos, por el momento, un poco atrás. El concepto de “inversión” recientemente visto en relación con la abejita, va a ser ampliado y explicitado más profundamente como “mundo al revés”:

Figuráos unos personajes colocados en cierta situación [...] e invirtiendo los papeles obtendréis una escena cómica [...] Es por eso que mueve a risa el procesado que da clase de moral a los jueces, el niño que quiere dar una lección a sus padres, y todo aquello, en fin que puede incluirse bajo el rótulo del “mundo al revés”. (p. 79)

Vemos que este pequeño párrafo nos vuelve a dar la razón para el caso de la abejita. Pero nos viene ahora como anillo al dedo en lo que se refiere a la última escena de este cuento: la abeja que fue tan haragana y caprichosa da finalmente —a las abejitas más jóvenes— lecciones de laboriosidad, cordura y obediencia.

Este segundo ensayo nos agrega —como algo nuevo— el concepto de “repetición”:

Nada tendrá de cómico el hecho de encontrarme un día en la calle con un amigo a quien no veía desde mucho tiempo atrás. Pero si el mismo día vuelvo a encontrarlo por segunda, por tercera y hasta por cuarta vez, no podremos dejar de reírnos los dos de la coincidencia. Imaginaos ahora toda una serie de hechos que den la ilusión de la vida, y figuraos en medio del desarrollo de esta serie una idéntica escena que se repite entre los mismos personajes o entre personajes distintos: será otra coincidencia, pero infinitamente más extraordinaria [...] Cuanto más compleja sea y más naturalmente se produzca la escena repetida, mayormente cómico será su carácter. (p. 78)

En esta ocasión, en lo que toca a nuestro libro, también nos viene el texto como anillo al dedo para el famoso NI NUNCA que repiten insistentemente las rayas —además “imitando” el modo de decir de los que hablan guaraní— cada vez que los tigres les piden que abran paso.

Si no con ideas completamente nuevas, vendrá enseguida Sigmund Freud (1856-1939) para ayudarnos con terminologías diferentes. A cambio de “sustitución”, “transposición”, “transporte a distintas esferas” o “interferencia de series”, él nos va a hablar de “desplazamiento”. Y lo define de esta manera:

Ante todo, demos un nombre a la técnica que acabamos de descubrir. A mi juicio, el que mejor le cuadra es el de desplazamiento, pues lo esencial en ella es la desviación del proceso mental, el desplazamiento del acento psíquico sobre un tema distinto del iniciado. (p. 852)

Aunque el original subraya la palabra “desplazamiento”, me hubiera gustado subrayar —por mi parte— también el vocablo “técnica”. Pues no nos cabe ya la menor duda de que la técnica humorística que absorbe prácticamente todo el volumen infantil de Quiroga es el desplazamiento que va del animal a las personas, aunque —observando el cuadro-resumen— veamos además algunos otros tipos de desplazamiento.

Sin embargo, Freud no se conforma con este nuevo término y lo retomará más adelante bajo distintas expresiones:

—traslado de un círculo de representaciones a otro (p. 886)

—contraste de representaciones. (p. 936)

Freud volverá también a otro tema tratado previamente por Bergson. Tema que nos aclara y perfecciona —precisamente— la relación más importante de *Cuentos de la selva*; y, por ende, el más revelador y representativo de sus desplazamientos:

Lo cómico aparece primeramente como un involuntario hallazgo que hacemos en las personas, esto es, en sus movimientos, formas, actos y rasgos característicos, y probablemente al principio tan sólo en sus cualidades físicas, pero luego también en las morales y en aquello en que éstas se manifiestan. Más tarde, y por una especie de personificación muy frecuente, encontramos lo cómico en los animales y en objetos inanimados. (p. 921) (El subrayado es mío)

Y aunque Bergson nos aclaró perfectamente su concepto de “imitación”, tenemos que reconocer que Freud agrega aquí un factor novedoso, específicamente relacionado con nuestro libro: la imitación como el arte que mejor entiende, practica y disfruta el niño, como el más divertido de sus esparcimientos.

Es importante para nosotros la imitación pues el desplazamiento del animal a las personas —el caso más común del texto de Quiroga— responde, en esencia, a las frases, costumbres o gestos humanos que actúan, remedan o caricaturizan los yacarés que fuman puros, las víboras que visten y bailan como bailarinas, el loro que da la pata y toma té, el Surubí engreído con los adornos del teniente, el oso hormiguero que es amigo del hombre y realiza gestiones de recomendación, los coatis que caminan como buscando algo perdido, las rayas que imitan a los guaraníes y relatan historias de aventuras, la abeja que filosofa sobre el trabajo:

El esclarecimiento de la comicidad de la imitación hubo de presentar dificultades relativamente grandes mientras no tuvimos en cuenta en ella el factor infantil, mas precisamente se nos muestra éste aquí con especial claridad, pues la imitación es el arte que mejor domina el niño y el motivo ocasional de la mayor parte de sus juegos. (pp. 941-942) (El subrayado es mío)

Nuevamente Freud (primero fue la relación desenlace-muerte-comicidad) es el que nos descubre la espontánea genialidad de Horacio Quiroga en cuanto al humor “imitativo” que él escogió para sus cuentos infantiles.

De todos modos son llamativos los contagios —con cambios de nominaciones— que sufre Freud después de su lectura de la obra de Bergson, pues también habla de mecanización como un factor fundamental de la comicidad, pero la llama “automatismo”.

En suma: “La verdadera fuente de lo cómico” según Bergson y “La esencia de la comicidad” de acuerdo a Freud, bien pueden permitirnos acumular —a modo de resumen— todos los nombres y definiciones que se han dado, como sinónimos, a la sola noción que las describe y representa: la de “desplazamiento”:

Son muchos los personajes vanidosos que circulan por esta obra: otra vez Quiroga nos da demostraciones y clarividencias de su aguda intuición de la comicidad. Recordemos la estupidez de los flamencos, que además de estúpidos quieren lucirse vanidosamente; y es esa vanidad la que los lleva a ponerse esas famosas medias de colores: fatal suceso que desata la desventura de la especie. Pero también está Pedrito, que se mira en el espejo de la cocinera y se esconde para que no lo vean desplumado. Y el Surubí que se pasea luciendo vanidosamente el cinturón y los galones del teniente del barco.

Freud va a incorporar tres componentes humorísticos que también nos aclaran algunos puntos rezagados:

a) Aquí nos encontramos con el “sentido de lo desatinado” (p. 892) y la “representación por el absurdo” (p. 903) que, según el autor, son importante fuente de placer.

En este punto, podemos recordar —aparte de la “degradación” ya vista en esta misma escena— el modo absurdo y desatinado en que el loro volaba, cayéndose de un lado para otro porque había perdido la cola, “que es como el timón de los pájaros”; mientras los otros pájaros lo miran como un bicho raro.

b) Lo mismo que Bergson, también hablará Freud de la “repetición” pero de una manera diferente porque toma en cuenta dos presencias adicionales: el factor lingüístico, y el placer psicológico del “reconocimiento”:

el reconocimiento es placentero en sí, esto es, por la aminoración del gasto psíquico, y que los juegos fundados en la consecución de este placer se sirven del mecanismo del estancamiento psíquico, exclusivamente para elevar la magnitud del mismo.

Se acepta asimismo que la rima, la aliteración, el estribillo y otras formas de la repetición de sonidos verbales análogos, en la poesía, utilizan la misma f fuente de placer, o sea el reencuentro de lo conocido [...]

Dada la estrecha relación existente entre reconocimiento y recuerdo, no creemos muy aventurada la hipótesis de que existe también un placer de recuerdo, esto es, que el acto de recordar produce por sí mismo una sensación de placer de análogo origen. (p. 887) (El subrayado es mío)

Desde el punto de vista de las escenas y frases humorísticas, recordaremos los famosos NI NUNCA ya comentados previamente. Y en lo que se refiere a las repeticiones de sonidos como la rima, el estribillo o la aliteración, veremos que Horacio Quiroga los emplea de principio a fin de esta obra para niños. Sin embargo no son éstas las únicas repeticiones desde el punto de vista del lenguaje: también podemos repetir con distintas palabras los mismos contenidos, fenómeno semántico llamado sinonimia o, en casos especiales, metáfora; o repetimos las mismas estructuras sintácticas por medio del paralelismo; o repetimos ideas semejantes en orden recto o ascendente por medio de la reiteración o el clímax. Pues bien, gran parte del repertorio retórico de *Cuentos de la selva* incluye todos los tipos de repetición: insisto en mi admiración por la clarividencia y el instinto de Horacio Quiroga.

c) He aquí, por último, un factor completamente original: la “sorpresa”, que desconecta Freud de la comicidad en general y sólo considera como la más importante propiedad del chiste.

¿Cuál es la fórmula final?

Aunque Freud sostiene que es un rasgo específico del chiste —el que precisamente no permite que los chistes puedan contarse dos veces— no hay que olvidar lo que él nos comunica sobre la “sorpresa”:

Su respuesta, aparentemente desatinada, nos produce un efecto de sorpresa o, como dicen los investigadores que anteriormente han tratado estas materias, de desconcierto. (pp. 856-857)

llegamos a la inteligencia de aquella singularidad del chiste, consistente en no manifestar su completo efecto en el oyente más que cuando constituye una novedad y una sorpresa para el mismo. Esta peculiaridad del chiste, que condiciona su corta vida e incita a la continua producción de otros nuevos, se deriva claramente de que la esencia de toda sorpresa está en no lograrse por segunda vez. (p. 903)
(El subrayado es mío)

Todos los chispazos de comicidad, en Horacio Quiroga, están elaborados también por medio de sorpresas novedosas y desconcertantes: sobre todo en el caso de la tortuga que pasa inusitadamente de la ficción del cuento a la realidad cotidiana del jardín zoológico.

Pero también el asombro puede estar combinado precisamente con la extrañeza de los desenlaces; pues hemos observado que son los desenlaces los que nunca dejan de impactar con sus graciosos detalles, véase el cuadro que indica la ubicación de las escenas humorísticas.

Sumemos ahora, a la “sorpresa”, la noción de “desplazamiento” (cuyos numerosos sinónimos han sido expuestos más arriba) y tendremos tal vez la fórmula humorística que más perfectamente explica los cuentos de Quiroga.

Aunque las expresiones demasiado sintéticas jamás revelan la verdadera realidad de un fenómeno, intentaremos definir los textos ingeniosos de nuestro autor como desplazamientos rápidos, escuetos, y sorpresivamente inesperados.

Y también supongamos que el humor de este libro es el que ha motivado la inconcebible admiración de sus lectores adultos, y la extraordinaria vigencia de todo un siglo en la fidelidad de sus adeptos infantiles.

En torno a la articulación y el andamiaje de un cuento paradigma

¿Por qué precisamente los “motivos”?

Hemos hablado del amor, la locura y la muerte. Y, finalmente, descubrimos que es nada menos que la muerte la que clausura todos los relatos. Justamente por esto viene Freud a explicarnos que echamos mano del humor cuando necesitamos, en medio de la fatiga cotidiana, olvidar, sobreponernos o simplemente borrar una contrariedad, una molestia, un disgusto, una desgracia, mediante la descarga liberadora de la risa.

Pero mirados desde un nuevo punto de vista los temas del amor, la locura y la muerte, observamos que constituyen —cada uno de ellos— sólo una parte de la totalidad del relato. Subpartes en los cuentos de Quiroga que de un modo seguramente no casual —calculado tal vez deliberadamente— se encuentran colocados en un mismo esquema. Invito a ver el cuadro que, unas páginas más arriba, al final del acápite “Función y forma del diseño temático”, nos permite observar que el amor se halla al inicio de cada cuento, que la locura es la causa de la acción, y que la muerte se halla presente en cada desenlace.

Así sabemos que el agradecimiento, el compañerismo, la reciprocidad, la complicidad, la compasión, la fidelidad, la solidaridad, la alianza de los débiles, no sólo representan el amor sino que son sus diferentes manifestaciones las que producen esa misma alianza.

El amplio “tema” del amor ha sido nuevamente diversificado. ¿Qué nombre le daremos a la complicidad, a la fidelidad, al agradecimiento? He aquí la necesidad de aprehender conceptualmente un fenómeno nuevo.

Veamos las locuras que aceleran el ritmo de la acción: la gula del coatí pequeño comenzará la escala de desgracias que culmina en su muerte; el sadismo de un hombre que deja herido a un tigre echará a andar aceleradamente la máquina dramática de “El paso del Yabebirí”; la locura de la haraganería impulsará la historia de la abeja. ¿Qué son la gula, el sadismo, la holgazanería, la desobediencia no sólo como subdivisiones de la locura sino como motores eficientes de las acciones narrativas?

También podemos ver las distintas maneras de matar o morir. Porque el hombre, ayudado por la complicidad del loro vengativo, dispara contra el tigre y aprovecha su piel; el torpedo que guarda el Surubí hace explotar “en quince mil pedazos” el buque de guerra, provocando la muerte de todas las personas; la víbora envenena al pequeño coatí enjaulado; el hombre dispara hasta matar a todos los tigres que quieren acercarse a la isla del Yabebirí, donde se encuentra atrincherado.

A disparar, envenenar, explotar, o volver loca a la serpiente para enseguida morderle la cabeza (como hicieron la madre y el hermano del coaticito envenenado), ¿qué nombre les daremos?

Lo que Quiroga nos enseña, en el fondo, es cómo organizar un libro de relatos armónico, homogéneo, perfectamente equilibrado. Y resulta homogéneo porque ha elegido sólo tres grandes bloques temáticos perfectamente acomodados a las finalidades del conjunto y haciendo de los tres una especie de impronta o configuración estable, como si fuera una plantilla que va a solucionar de la misma manera cada relato del volumen. Plantilla que, en la elección de personajes nunca puede olvidar —para que se produzca la tensión dramática— funciones antagónicas y protagónicas.

Tanto el amor, la muerte y la locura, como sus diferentes manifestaciones son nada menos que “motivos”. ¿Cómo explicar esta noción para no provocar contradicciones? Amor, muerte y locura son términos tan amplios y generalizantes que su extensión no puede compararse con reciprocidad, desobediencia, gula o envenenamiento.

Es preciso, por tanto, volver sobre un viejo problema constructivo, un fenómeno estructural, una antigua herramienta que es necesario perfeccionar y revisar.

Necesitamos de una reflexión teórica sobre la utilidad intelectual y la amplitud instrumental del concepto “motivo” para el análisis formal de estos relatos infantiles. De los cuales elegiremos —al azar— cualquiera de ellos como paradigma, con la finalidad de aprehender concretamente su conformación narrativa.

Dicho estudio se inicia en el terreno de importantes cuestiones analíticas, que tal vez nos hacen retirarnos —por el momento— de los propios relatos de Quiroga. Pero su pretensión y su objetivo son eminentemente utilitarios para la comprensión cabal de nuestros cuentos. Y sorprendentemente productivos.

Resulta así que este primer propósito analítico intenta cuestionar críticamente lo que entendemos precisamente por “motivo”: un concepto esencial que es necesario retomar desde distintas perspectivas para desarrollarlo y describirlo de un modo inconfundible. Y, finalmente, utilizarlo.

Ciertos datos históricos

Entre los numerosos tecnicismos que se manejan en el terreno de la ciencia de la literatura hay algunas palabras que se reiteran con extraordinaria frecuencia. Corresponden generalmente a cosas que siempre han existido, pero que no contaban con un nombre. Realidades perturbadoras que se asomaron por aquí y por allá, imprevisibles y variables, pero que alguien, alguna vez, pudo instalar en sus exactos, precisos territorios conceptuales. Me refiero en concreto a lo que Goethe y Schiller reconocieron como un fenómeno perfectamente conformado cuando trataban de establecer las diferencias decisivas entre el género épico y el género dramático a través de la interpretación de ciertos contenidos típicamente esenciales. Es decir, a la noción que se ha constituido en fundamento de la investigación de cuentos y leyendas populares, y que los formalistas rusos y los estilistas alemanes denominaron “motivo”.

Wolfgang Kayser, hablando del concepto, nos dice que —aunque filósofo y esteta— Dilthey veía en la investigación de los motivos el método más conveniente y económico, y el de los resultados más provechosamente productivos y privilegiados en el estudio de las literaturas comparadas.²⁹

Es necesario, entonces, conocer el fenómeno, determinarlo lo mejor posible, enriquecerlo mediante nuevas connotaciones y denotaciones justamente debido al malestar que han provocado ciertas definiciones clásicamente establecidas. Definiciones que no permiten la captación iluminada del concepto ni —por lo mismo— su manipulación ni su provecho.

Esclarecido el fenómeno lo mejor posible, el desglose analítico —también cualitativo— de sus factores funcionales observados de cerca en un cuento infantil, ha de servir igualmente para insistir en el estudio orgánico de cualquier forma épica porque la esencia de estas líneas es mostrar que el “motivo” —siempre considerado como un objeto indivisible y único— se nos descubre aquí, por el contrario, bajo tres nítidas facetas que lo convierten en tres objetos diferentes.

El motivo como conformador de mundo

Acercarse al motivo significa conectarse de una u otra manera a la estructura de las obras que narran: los mitos; la epopeya —reproductora, multiplicadora y exaltadora callejera de la acumulación mitológica—; la novela —heredera moderna de la epopeya, pero modesta y enamorada de la privacidad—; el cuento —proveniente de una sola acción específica—; la leyenda; la anécdota; o el chiste. Pero no sólo conectarse al género épico o narrativo sino también al género dramático, ambos típicamente objetivos. ¿Pero por qué objetivos?³⁰ Porque en la épica y el drama, el “mundo” —denominación técnicamente literaria que se refiere a lo que narra un narrador determinado para un determinado oyente, o el escenario concreto al que se enfrenta el espectador sin narrador intermediario— se presenta como una imagen conformada e independiente, nítidamente visible frente a los ojos del oyente o del espectador, —cosa que no sucede en el poema—. Y porque en estos mundos se desarrolla, linealmente o no, una acción continuada y homogénea o —si se quiere— una serie ininterrumpida de subpequeños acontecimientos entrelazados o concatenados que van armando paulatinamente una historia. Esto quiere decir que en todo acontecimiento, por muy complejo o complicado

²⁹ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1954, p. 109.

³⁰ Los motivos no pertenecen, como ya lo dijimos a propósito de Schiller y de Goethe, a la estructura narrativa solamente: recordemos que ellos buscaban sus conexiones con el drama. Pero conviene dejar en claro que no nos vamos a referir de ningún modo a los “motivos” expresivos de la lírica —género subjetivo por definición— donde el fenómeno, al comportarse y conformarse de una manera tan distinta, no corresponde en absoluto a la misma noción.

que sea, pueden distinguirse —en última instancia— unidades más pequeñas e indivisibles como las que observamos en algunos ejemplos tomados al azar:³¹

- La identificación de un personaje mediante un zapato que se adapta al pie.
- La identificación de un personaje mediante la mitad de un anillo.
- La ayuda sobrenatural por medio de la entrega de objetos mágicos.
- El amor entre descendientes de familias enemigas.
- El error de la muerte aparente.
- El príncipe que se disfraza de mendigo.
- El cumplimiento de una promesa que lleva a una situación fatal.

Conviene hacer notar que los motivos enunciados más arriba coinciden en mitos, leyendas, y cuentos populares de muy diversas naciones europeas; pero también en obras que acostumbramos llamar “relatos infantiles tradicionales”, y que —bien en el fondo— no son tales, sino repetición de narraciones folclóricas eslavas y germanas recogidas en Francia y Alemania.

He aquí otros ejemplos, pero que no proceden de relatos orales sino de obras literarias europeas³² y mexicanas:

- Las confusiones producidas por la identificación equivocada de personajes.
- La ingratitud filial para con el padre.
- El joven pobre que se enamora de una mujer rica.
- El viaje que se emprende al mundo de los muertos.
- El naufrago que descubre tierras desconocidas.

Ahora bien, si leemos con atención las expresiones precedentes, veremos que son frases sumamente generalizadoras, lo suficientemente abstractas como para no indicar nombres, ni en relación a personajes ni a lugares. Tampoco proporcionan detalles, circunstancias, condiciones concretas sobre los acontecimientos mencionados. Pero ellas se proyectan directamente hacia los cuentos o dramas, o novelas, que alguna vez leímos o escuchamos: están allí “La Cenicienta”, la trágica leyenda popular que Shakespeare utilizó para la más famosa de sus obras, y están también su *Rey Lear* y su *Comedia de las equivocaciones*. Pero también *La Odisea* y *Papá Goriot*. Y además *Terra Nostra*, *Pedro Páramo* y *La creación*. Sin que tampoco falten “Blanca Nieves” y “La Bella Durmiente”. Y tantas otras posibilidades contundentes, reales.

En cada una de las creaciones nombradas tenemos “mundos” concretos. Estos mundos ficticios literarios, que se parecen mucho a los mundos reales, cuentan lógicamente con personajes, espacios y acontecimientos: el espacio, entendi-

³¹ *Ibid.*, pp. 94-97.

³² René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1959, p. 261.

do como una suma de lugar y tiempo. Los personajes de un drama, de un cuento, de una novela, de un mito, circulan sobre determinados territorios. No se sustentan en el aire. Han sido puestos en un bosque, una casa, un palacio, una montaña, un océano. Pero no bastaría. Para que sea un cuento, es preciso también que a todos aquellos personajes que se sujetan en un determinado suelo les suceda algo, les pase alguna cosa. Es aquí justamente donde la mayoría de los teóricos se instala para localizar el motivo. Pero no es sólo el acontecimiento el que definirá el concepto. Nos parece que este fenómeno, aún no dibujado claramente pero observado en los ejemplos que hemos visto, participa de los tres elementos que conforman el mundo narrativo. Si dividimos una obra narrativa en pequeñas subpartes hasta llegar a la unidad elemental, estas subpartes comportarán también, como sustancias esenciales, un acontecimiento único e indivisible (aunque tenga un principio, un medio, y un final) que no estará desprovisto de algún lugar que lo sustente, ni faltarán los personajes a quienes les suceda justamente ese pequeño hecho indivisible.



La definición del motivo

Los formalistas rusos y los analistas de la forma alemanes bautizan con el término de “motivo” los elementos fundamentales del argumento.³³ Pero, ¿qué cosa entenderemos por “argumento”? Desde Aristóteles en adelante, la “fábula”, o “argumento”, se considera como la reducción del desarrollo de la acción hasta sus líneas más esquemáticas y abstractas. Los motivos citados, por la manera en que se formulan, coinciden exactamente con este planteamiento. Cada uno de los motivos, como unidades que se suman hasta llenar un argumento, como partes que se suceden para completar el resumen de la totalidad de una acción compleja, apuntan ineludiblemente a lo abstracto. A aquella generalización tan indeterminada y extensa que, en vez de construir la realidad, deshace lo que estaba hecho. Desrealiza lo existente. Desteje en la idealidad cada uno de los mundos concretos, singulares, de cada una de las obras —también concretas, singulares— que hemos venido nombrando a manera de ejemplos.

Pero advirtamos además que esta definición alude solamente a la “acción” dejando fuera los otros elementos del mundo narrativo: espacio y personajes. Sin embargo, habría que preguntarse cuál sería precisamente la denominación para el fenómeno que engloba la reducción más esquemática no de una acción solitaria, sino de un mundo narrativo completo y unitario, donde están presentes —y necesariamente conectados y subordinados— los tres factores que lo forman. Si pudiera existir este concepto, aquí estarían los motivos mucho mejor localizados que en cualquier otra parte. ¿O quizá al abstraer el mundo narrativo, desaparecen los lugares y los personajes? Si éste fuera el fenómeno, sería necesario eliminar también el concepto de “mundo” y llamarlo sencillamente “acción” porque ella implica, desde ya, a los personaje y —consecuentemente— el tiempo y el espacio.

Hay, por otra parte, una definición muy difundida que aparece en el libro de Kayser.³⁴ Es la que más se cita textualmente o se aplica y recuerda sin alterarle ni una sola letra. Conviene hacer notar que ella mira el problema desde otro ángulo, y que agrega por la misma razón un nuevo aspecto, por lo demás fundamental. Este aspecto permite la posibilidad de utilizar el concepto en un sentido abarcador y práctico. “Motivo”, dice Kayser, “es una situación típica que se repite; llena, por tanto, de significado humano”.

Pienso que aquí hay implícito, sin duda, un problema de traducción. Desconocedora absoluta del alemán, e ignorante completa del paradero del texto original, no podría ser yo la persona más adecuada para solucionar esta duda. Pero habiendo manipulado y trabajado el concepto, me atrevería a afirmar que allí se expresa un pensamiento como el siguiente: “el motivo es una situación típicamente humana que —por lo tanto— se repite”. Su condición de “humanidad” no puede depender de sus connotaciones reiterativas. Más bien exactamente lo contrario. Su posibilidad de repetirse se hallaría centrada en el factor humano.

³³ *Idem.*

³⁴ Kayser, *op. cit.*, p. 94.

Cuando Kayser alude a "situación" nos dice claramente que existe "coincidencia". Es decir, coexistencia de diversos factores o elementos. "Situación" no puede ser otra cosa que la conformación de un "mundo" genérico y abstracto, pero mínimo, planteado como unidad indivisible, que comporta además sus personajes, sus lugares y su acontecimiento. Uno solo.

Aquí, lo novedoso es que esta situación "se repite". Pero, ¿qué significa "repetirse"? ¿La misma acción, los mismos personajes, y los mismos lugares? No cabe duda de que esta nueva posición implica un acercamiento a la concepción del motivo como un trozo de "mundo". Pero si este mundo es concreto y singular resulta, por definición, irrepetible. La única que puede repetirse es una situación abstracta y —por lo mismo— universal y genérica. En *Oficio de tinieblas*, un hombre maduro se aprovecha de la inocencia de una muchacha inexperta. Esto sucede en Chiapas en el siglo xx: ella es una indita indefensa; él, un "caxlán" poderoso. ¿Podríamos encontrar lo mismo en una novela francesa contemporánea? Nunca "lo mismo", pero sí situaciones semejantes no sólo en una obra francesa de este siglo sino también en una colombiana del siglo xix, o en una finlandesa del siglo xviii, en un romance español del siglo xv, en una fábula italiana, y en miles de cuentos y novelas. No sólo ejemplos de las literaturas europeas y americanas. Repeticiones infinitas por encima del tiempo y del espacio. De Oriente a Occidente; de Egipto a Grecia; de Grecia a Roma; de Europa a América. Motivos que nacieron de viejas religiones, de viejos mitos, en los albores de la historia, y que hoy están presentes, vivos y actuales porque son simplemente cosas que les suceden "a los hombres". ¿Cuántos regresos prolongados y calamitosos se habrán narrado hasta hoy día desde que existe *La Odisea*?

La facultad repetitiva de los motivos ha permitido estudios importantes porque no sólo muchísimos motivos están siempre presentes a través del espacio y de las épocas desde que el hombre es hombre sino que en determinados momentos de la historia hubo motivos que se multiplicaron hasta el infinito mientras otros se echaban al olvido; o bien, en una esquina del mundo un grupo de motivos se concentra con profusión cuando los otros se esconden o se ausentan. Así se explica el que Curtius pudiera hacer la interesante historia del peregrinaje de los motivos por las tierras de Europa.³⁵ Las obras como ésta —que yo elegí, para citar; entre muchas otras— consideran, significativamente, la conformación peculiar que adquieren los motivos de acuerdo a sus factores espaciales y temporales.

³⁵ Ernest Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Lengua y Estudios Literarios, FCE, México DF, 1955, 2 t., t. II, Apéndice: "Las bases medievales del pensamiento occidental", pp. 811-825.

Inherencia de la generalidad en la singularidad del motivo y viceversa

La definición de los formalistas rusos y de los estilistas alemanes, por una parte. La definición de Kayser, por otra. El enunciado generalizador de los motivos que hemos puesto a manera de ejemplo en una larga lista. La productividad extraordinaria de los estudios literarios comparados. Las historias de las literaturas locales. Las historias generacionales. O bien, las obras que consideran tanto los aspectos temporales como espaciales. Cada uno de estos hechos objetivos por separado, y todos ellos juntos, están diciendo a gritos que el término "motivo" hay que entenderlo también como poseedor de una extensión bastante amplia, que varía según los casos que se citan, pero siempre abstracción: aunque mayor o menormente generalizada. De otro modo, los motivos no podrían "repetirse".

De otro modo, tampoco serían concebibles las expresiones que hicieran alguna referencia, directa o indirecta, al hecho de que algunos motivos se siguen sucediendo desde Homero hasta hoy día. "Típicamente humanos", como dice Kayser. Pero respecto de esta frase, lo suficientemente acuñada, y de otras frases semejantes (que tocarían realidades sólo hasta cierto punto, y aceptables —por tanto— bajo algunas reservas), habría desde ya que anticipar el peligro conceptual que significa abultar exageradamente la categoría de la generalidad hasta los límites de "lo absoluto". Posición que, consecuentemente, llevaría hasta las concepciones idealistas que prefieren quedarse con la "idea" de un hombre atemporal o supratemporal, y —por lo mismo— inexistente.

Y no es casual, entonces, que este peligro sea el mismo que acecha a la gran mayoría de las definiciones y especialmente a aquellas más escuetas, sobre todo porque se erigen en delimitaciones de esencias absolutas y son definitivas y mecánicas. Hemos preferido, por eso, acercarnos paulatinamente al objeto y contemplarlo desde los más diversos ángulos.

No es de ningún modo contradicción aseverar que nuestro objeto de estudio —observable en el contexto de la realidad únicamente desde el punto de vista de las obras concretas, singulares e "irrepetibles"— conlleva, inserta en esa misma inmediatez de la singularidad, la posibilidad mediata pero también real de esa pluralidad "repetitiva" que implica la abstracción. Y, obviamente, al revés: toda abstracción que sea el resultado de concreciones únicas debidamente generalizadas remitirá de inmediato, como ya lo hemos visto al observar la lista de motivos y su correspondencia en obras que alguna vez leímos o en narraciones populares que alguna vez escuchamos, directamente hacia un objeto individual determinado.

Y esto no es sólo condición determinante del "motivo". Esto ya es, de mucho antes, la condición determinante del lenguaje. Cuando decimos "mesa" las nombramos a todas y, por lo mismo, a ninguna. Pero a su vez esta misma palabra sirve para nombrar la mesa "mía" como "una" sola mesa, como una mesa, inconfundi-

ble y única, precisamente “ésta” sobre la cual “ahora” —en este mismo instante irrepetible— “yo” escribo “mi” trabajo.³⁶

Entendámonos bien, entonces. El lenguaje en abstracto no está en ninguna parte. Pero en verdad sí lo está, sólo que en un sector de mi cabeza, dentro de mi exclusiva subjetividad. Donde verdaderamente no existe es en el territorio de la naturaleza y de sus realidades objetivas. De la misma manera, los motivos no existirían objetivamente si no los encontráramos directamente —sin mediatez— en un relato único como conformadores del mundo de “esa” obra, y no otra.

Y es desde aquí, precisamente, de la conformación individual de cada una de las obras, de la conformación individual de cada uno de sus “mundos”, completamente lícito y factible, y especialmente necesario (sobre todo para una toma de conciencia, para la comprensión cabal de los problemas), ascender en la infinita escala de las abstracciones.

Movilizarnos mentalmente, con la misma linealidad y con el mismo desembarazo con que lo hace la gota de mercurio metida en un termómetro. Partir, volver hasta los grados más particulares —que son los que mejor se acercan a las objetividades concretas, humanas, temporales—. Llegar, y devolverse desde las más abstractas generalidades: que se evaporan en el sector de las esencias, de las ideas absolutas, desantropomorfizadas e intemporales.

El “rasgo” como connotación determinante del motivo

Y es en el grado en que —de una manera u otra— se apunta a lo concreto cuando podemos hablar de “rasgos” de un motivo. Es decir, de las distintas particularidades más o menos determinadas que los motivos adquieren en cierto número de casos, ya de por sí plurales, variando en extensiones mayores o menores, pero nunca abarcando las extensiones totales. Habitualmente los rasgos de un motivo se plasman condicionados por causas y factores obvios. De acuerdo a la imaginación u originalidad de determinado autor propiamente literario. De acuerdo a las necesidades de determinado género: motivos de la crónica y la historia, de mitos y leyendas, de los relatos populares, de los rituales y los dramas, de la epopeya y la novela, de los cuentos de hadas. De acuerdo a gustos que se imponen en las distintas tendencias literarias, como las infaltables, típicas e innumerables connotaciones de la fatalidad con respecto al motivo del amor en la tendencia romántica. O bien, en relación a las características locales de determinados sectores de la Tierra: motivos orientales y occidentales, americanos y europeos, mayas y aztecas.

³⁶ Por las palabras recalcadas es posible observar cómo el hablante se defiende de la natural tendencia funcional del lenguaje a generalizar, mediante algunos signos (proporcionalmente muy pocos) que apuntan directamente hacia la singularidad.

Sin embargo, la plasmación de los "rasgos" en relación al caso, muy especial, de la creación popular y colectiva merece un punto aparte, aunque resulte igualmente de la imaginación de cada una de las individualidades creadoras que constituyen el proceso, e indudablemente también de peculiaridades sociológicas, psicológicas y territoriales. Pero por encima de todo hay algo muy interesante que va en defensa de aquellos motivos tradicionales, míticos o folclóricos que están implícitos en muchas obras populares. Y es nada menos que lo siguiente: que estas mismas individualidades creadoras, localizadas sincrónicamente dentro de ciertos límites territoriales, se multiplican hasta lo inconcebible en la diacronía no de los años, sino de innumerables siglos que permiten la trascendencia material de los motivos aunque éstos se queden para siempre instalados en un pequeño territorio, porque se mueven no a través del espacio —que sigue siendo el mismo— sino de un colectivo humano de este tiempo al otro colectivo que lo hereda, de este grupo de ahora al otro grupo de mañana. Pero la amarra que traspasa lo que dijeron estas bocas a las otras bocas no tendría para nosotros la menor importancia si siempre repitieran, a través de los siglos, la misma cosa. Sorprende muchas veces esa imaginación exacerbada de los colectivos humanos que se apropian, es cierto, de muchas obras personales —Lope, García Lorca— haciéndolas "anónimas", pero que de este modo aportan de vez en vez rasgos nuevos que se van sumando y, por lo tanto, acumulando; obras cultas (¿a qué responde esta elección?) que van pulimentando, estructurando, simplificando o complicando lo viejo, y al adecuar, o interpretar variando lo heredado —Violeta Parra, por ejemplo— eliminan lo inútil, transforman, superponen rasgos.

Pero volvamos a nuestro ejemplo del termómetro para ascender, como ya lo dijimos, hasta los grados más abstractos, más alejados de la realidad. Extraemos entonces enunciados que se mantienen en los mismos temas de aquella lista que vimos al comienzo, pero que sin embargo resultan diferentes:

- El amor —La muerte —La ingratitud
- El naufragio —El viaje —El disfraz
- La equivocación —El matrimonio —El regreso
- El descubrimiento

¿Qué ha sucedido? Los motivos son prácticamente los mismos. Pero al decir ahora "el motivo del amor" la frase se hace válida para todas aquellas situaciones que se "muevan"³⁷ a causa de cualquier clase de "amor": el amor entre descendientes de familias enemigas, el amor que lleva a los amantes a una situación fatal, el hijo que busca a su padre a causa del amor filial, el príncipe que se disfraza por amor, el joven pobre que se enamora de una niña rica, el amor imposible.

³⁷ He aquí un pequeño anticipo de por qué los "motivos" se llaman de ese modo. Más adelante podrá entenderse mucho mejor por qué se ha preferido un término que viene de "mover", que tiene más o menos el mismo sentido que "motor" (el que mueve) y que además utilizamos en nuestra vida cotidiana con un significado semejante, como por ejemplo en la frase "¿Qué motivos ha tenido usted para cambiarse de casa?"

Es decir que esas frases abstractas de más arriba, como “El naufragio” o “La ingratitud”, conservan su máxima extensión ilimitada y —a causa de lo mismo— nombran todas las situaciones en general pero concretamente a ninguna. Su extensión es total: en cada una de esas frases queda incluido el máximo absoluto de sus posibles casos existentes. Y si queremos hacer precisamente lo contrario, hay que tomar esos mismos ejemplos del comienzo y decir:

—El rey que vuelve de la guerra y se disfraza de mendigo para espiar a su esposa y a aquellos que la pretenden.

—El príncipe que se disfraza de mendigo para encontrar un tesoro perdido.

—El error de la muerte de la amada, que provoca la muerte verdadera del amante.

¿Qué hemos hecho? Se han agregado rasgos simplemente. Y estamos más cercanos a las obras concretas, singulares, e irrepetibles. No se confunda: sólo “más cerca”, pero de ningún modo dentro de la obra. Y al estar más cerca hemos usado también más palabras para expresar la situación correspondiente. Y al usar más palabras —que expresan, a su vez, uno o más rasgos— ya no nos sirven estas frases para un gran número de casos, sino tan sólo para “ciertos” casos. Esa extensión total se ha reducido.

He aquí por qué los rasgos son elementos que “determinan” el motivo sin llevarlo a lo singular, sin permitir tampoco que se aleje hasta lo general, y que lo instalan en el terreno relativamente variable y más o menos céntrico de lo particular.

Un cuento para niños de Horacio Quiroga: funcionamiento organizado de sus motivos singulares

Las consideraciones teóricas acerca del “motivo” no pueden agotarse en unas cuantas páginas apresuradas. Menos aún las infinitas posibilidades de análisis en el nivel preciso de las concreciones, como lo haremos ahora, a manera de ejemplo rápido, con un cuento de Horacio Quiroga. Me refiero a “La gama ciega”.³⁸ El esquema del “mundo” de este cuento es más o menos el siguiente:

1. La gamita-madre le enseña a repetir a la gamita-hija la oración de los venados chicos, que indica los peligros y cuidados de yerbas venenosas, de yacarés, de tigres, y de víboras.
2. Un día la gamita probó la miel de las abejas. Cuando se lo contó a su madre, ésta le advirtió del peligro y le prohibió nuevas experiencias con colmenas, pero la gamita la desobedeció y volvió a comer miel.

³⁸ En Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, *op. cit.*, p. 1086, indican que el texto se titulaba originalmente “La jirafa ciega” en su primera publicación: revista *Fray Mocha*, Buenos Aires, junio 9, 1916. Éste es el único relato del volumen que cambió los animales protagónicos al pasar a libro en 1918, pero conservó casi el mismo texto, el mismo estilo retórico y el exacto orden del argumento con sus correspondientes motivos: esta primera versión aparece en las pp. 1105-1107. Más datos sobre las variaciones de este cuento en ACOTACIÓN núm. 13.

3. Esta vez le tocaron avispas y no abejas, que la picaron en todo el cuerpo y especialmente en los ojos, con lo que queda prácticamente ciega.
4. El oso hormiguero entrega a la madre, para que vayan a ver al hombre (que es su amigo y el único que podría salvar a la gamita) una cabeza de víbora como señal de su parte.
5. Emprenden la madre y la hija un viaje hacia el pueblo, afrontando el tremendo peligro de los perros (Mírese esto desde el punto de vista de las cervatillas).
6. El hombre las atiende con simpatía y entrega una pomada, anteojos oscuros e indicaciones minuciosas para que sane la niña.
7. Después de que la madre sigue el tratamiento milímetro a milímetro, la gamita ya puede ver y está completamente sana.
8. La gamita pequeña, para agradecer lo que hizo el cazador, le lleva plumas de garza de regalo.
9. Después lo visita continuamente, llevándole también plumas de garza. El cazador le convida miel cada vez que ella va, pero la gamita lo hace sólo en las noches de tormenta para evitar el peligro de los perros.

Y aquí termina el cuento de "La gama ciega". Y lo hemos contado en nueve pasos. Pero ¿por qué? Porque cada uno de ellos constituye un motivo en el plano de lo textual, de lo inmediato y lo concreto.

Podemos ejercitar entonces, con este ejemplo, dos tipos de enunciado, que corresponden precisamente a dos grados de abstracción: el grado de lo particular determinado, y el grado general (con la totalidad de su extensión). Para no repetir, aprovecharemos ahora los mismos números de los motivos concretos, y daremos primero el enunciado más amplio: con algunos rasgos solamente porque es obvio que el total de los rasgos ya lo entregamos en un primer momento, porque —a su vez— si nos olvidamos de alguno, es fácil reencontrarlo no entre las líneas de este escrito teórico sino en el cuento mismo. Y luego, el enunciado menos detallado y más abstracto.

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1. El adoctrinamiento de un niño mediante fórmulas exactas. | —La educación |
| 2. La desobediencia de un niño ante las indicaciones maternas. | —La desobediencia |
| 3. El accidente de un niño por no respetar las advertencias de los mayores. | —El accidente |
| 4. La presencia oportuna de un congénere dispuesto a cooperar cuando un niño se encuentra en peligro. | —La solidaridad |
| 5. El viaje peligroso a lo desconocido en busca de una cura milagrosa [Pensemos que para la gama-mamá la niña está definitivamente ciega]. | —El viaje |
| 6. La ayuda de un personaje sobrenatural, mediante la entrega de objetos y fórmulas mágicas [Vemos cómo se repite el motivo que nos dio Kayser si pensamos que el hombre es, para las gamas, un auténtico dios que quita y da la vida]. | —La ayuda de seres superiores |

Imitación y literatura

La “mímesis” de Aristóteles no sería tal si no tomásemos en cuenta su concepto del arte como ficción. Es él quien nos dará el aval precisamente para las interpretaciones excepcionales de la realidad:

Convieni hacer uso en la tragedia de lo maravilloso, pero en la epopeya es posible llegar aún hasta lo ilógico, de lo cual resulta generalmente lo maravilloso, ya que en la epopeya no se ve el personaje que actúa. (*Aristóteles*, 117)

Tragedia y epopeya son los objetos de estudio de *La Poética* de Aristóteles. Es decir, teatro y narrativa. Si en el teatro es más difícil mostrar lo extraordinario y prodigioso, nuestro autor autoriza mayores posibilidades para lo sorprendente y asombroso de la narrativa, porque en ésta “las cosas no se ven”: sólo se representan mediante sus palabras. He aquí de nuevo un párrafo que ejemplifica claramente lo relativo al arte de narrar:

Ahora bien, lo maravilloso es agradable, como prueba el hecho de que los que narran buscan agradar mediante la exageración.

Homero ha enseñado también a los otros a producir equívocos adecuadamente [...] Deben preferirse las cosas imposibles, pero verosímiles, a las cosas posibles, pero no convincentes. (El subrayado es mío) (*Aristóteles*, 117-118)

Aclarado el concepto de “realidad” en cuanto al arte literario, descubrimos que aquello que de veras importa en la literatura no es lo existente como tal —a modo de fotografía de la realidad— sino lo que se puede creer, lo que persuade, lo “verosímil” o “parecido a la verdad”, lo que nos convence aunque sea imposible. Y Aristóteles lo reitera en la página 126: “Con respecto a la poesía [como “poiesis”, “mímesis” y “literatura”] es preferible algo imposible pero creíble, que algo posible pero no creíble”.

Ante la intransigencia de posturas dogmáticas en relación a la “verdad” cabal y categórica para los cuentos infantiles, vemos aquí la diferencia que va de “verdadero” a “verosímil” de acuerdo a la opinión aristotélica sobre el matiz semántico de estas dos expresiones.

Lo importante, lo verdaderamente importante, no es la copia precisa de la imagen externa, de lo que está a la vista.

Dejando afuera el argumento psicológico perfectamente válido de que el niño requiere de lo maravilloso sin confundirlo nunca con su entorno real, la auténtica eficacia literaria de la fantasía —ya dejemos hablando al loro con el tigre o a la tortuga con el ratón Pérez— es convertirse en símbolo de azares que a todos nos suceden, de pasiones que a todos nos conturban: clarividencia humana universal.

Llegados a este punto, no podemos quejarnos de mentiras fantásticas en Horacio Quiroga: las palabras, las opiniones, las acciones malignas o afectuosas de los animales, aunque son imposibles desde el punto de vista de la fidelidad de una fotografía, resultan parecidas a la realidad.

Tal vez Quiroga quiso dar a entender que el rezo era incompleto, que si hubiera nombrado a las avispas la gama chica no habría comido miel desde el primer momento. De cualquier modo ese motivo es menos claro que los otros, su "movimiento" es más débil. Estos motivos que aparecen de vez en cuando en novelas y en muchos cuentos infantiles donde los mitos y leyendas tienen un sitio de honor, y que dan la impresión de no ser necesarios para el total del movimiento, que se emplean a primera vista como una especie de adorno generalmente muy simpático (quizá lo suficientemente poético como en el caso de este cuento), se llaman motivos "expletivos". Hay que advertir sin embargo que no debemos confundirlos con los motivos "ciegos", que son los que provocan interés, curiosidad, tensión, angustia en el espectador o en el lector y cuya solución o desenlace no se conoce nunca.

Por otra parte, podemos observar también en el esquema que no todos los motivos tienen la misma importancia. No tienen la misma "fuerza de empuje", el mismo "impulso" que los otros. ¿Cuál es entonces el motivo que realmente "empuja" a la mayoría de los otros, que desencadena la fuerza de los otros en "La gama ciega"? Ése será, en verdad, el motivo "céntrico", y si miramos bien, sin "la desobediencia" no habría sucedido posteriormente nada: es la desobediencia el motivo esencial. Los otros, los que se relacionan directamente con el motivo céntrico y sirven a su causa, y lo ayudan, tienen lógicamente el nombre de "subordinados".

Hay en el cuento de Quiroga un motivo ciego —poco desarrollado— acerca de un hermano mellizo de la gamita chica, que conviene observar directamente en el texto. Este cuento, como otras muchas obras, utiliza —según puede captarse en nuestras listas— motivos sumamente "viejos". Así, sólo mirando estos resúmenes esquemáticos, da la impresión de que el autor "ha copiado", "ha repetido"; y que además ha utilizado motivos exageradamente "educativos" (que podrían aburrir a los niños y provocar desconfianza, y aún desinterés en la continuidad del relato). Pero, por suerte para Quiroga y sus lectores, el cuento no es ni puede ser este dibujo abstracto. El magnífico, el personal lenguaje de Quiroga; el adecuado tono del narrador y sus observaciones sorprendentes; ciertos imponderables; hacen de este pequeño cuento una auténtica obra literaria: original y universal al mismo tiempo; nada pueril ni educativa; irreplicable y única.

Haremos reposar por el momento estas ideas reiterando la cualidad cinética del motivo, lo mismo que los límites de la conformación que lo estructura dentro de un texto narrativo. Sin embargo, ya sospechamos la existencia de los motivos que no mueven o que mueven menos y del deseo urgente de preguntar el para qué de los motivos ciegos y expletivos, de preguntarnos dónde se colocan, de cómo el escritor arma la red de todos estos hilos que jalan o que empujan: todo un jugar, todo un girar sin fin de los mismos motivos por distintos lugares de importancia.

Los motivos que en determinadas obras son céntricos, en otras pueden ser expletivos, en la de más allá tal vez ciegos, y en otras muchas quizá subordinados. Sin embargo, el motivo de la oración de los venados chicos que aparentemente no mueve nada, ¿no es entendido más tarde, cuando sospechamos que al rezo le faltaba alusión al peligro de avispas y de abejas? La desobediencia, que lo mueve todo, tal vez no hubiera sucedido si el rezo se planteara de otro modo. Es decir que este motivo sí mueve: sólo que lo sabemos más tarde, cuando nos queda en claro como "revelación", como "iluminación reveladora" en el sentido que le da Joyce a la palabra "epifanía". ¿Podemos desde ya denominarlos "epifánticos"? Quede planteado como hipótesis.

Quede planteada también como promesa el estudio de las distintas clases de motivos sobre la base precisamente de sus efectos cinéticos mayores o menores; y la eliminación —y por lo tanto la pertinente conceptualización, el adecuado descubrimiento nocional— de algunos que parecen serlo pero no lo son. Nos despedimos, es cierto, con el "mea culpa" de infinitas tareas inconclusas, pero con la satisfacción profunda de haber logrado por lo menos el granito de arena de la separación tajante que revelan los diferentes grados de abstracción —o mejor dicho (para seguir la tradición aristotélica) los diferentes grados de extensión— con respecto al motivo.

Las dos definiciones estudiadas y la que yo propongo para los motivos concretos y textuales, tan disímiles todas⁴⁰ en cuanto al resultado del análisis, tan dispares en cuanto a observación de los fenómenos, indicarían —casi— la existencia de tres objetos de estudio prácticamente independientes:

1. La posibilidad repetitiva para aquellos motivos que se expresan en cualquier grado de abstracción.
2. Parcialidades que estructuran la fábula y el mundo narrativo.
3. Y acciones capaces de moverse a manera de causa-efecto, sucesivamente, para aquellos motivos que se observan, de una manera individual, en las obras concretas.

⁴⁰ Las "funciones" de Propp y los "mitemas" de Lévi-Strauss —ambos hipotéticamente útiles para el estudio de los mitos y las historias populares— tal vez pudieran revisarse, asimilados al "motivo", desde este nuevo punto de vista que va de lo concreto a lo abstracto, pasando por muy distintos grados intermedios.

Ver el concepto de "función" en Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, Caracas-Madrid, 1977, pp. 13-178. Y en V. Propp, "Estructura e historia en el estudio de los cuentos (1964)", en *Polémica Claude Lévi-Strauss-Vladimir Propp*, Editorial Fundamentos, Caracas-Madrid, 1972, pp. 49-76.

Ver el concepto de "mitema" en C. Lévi-Strauss, "La estructura y la forma", *Ibid.*, pp. 43-45. Y en E. Meletinsky, "El estudio estructural y tipología del cuento", en V. Propp, *Morfología [...] op. cit.*, pp. 188-189.

Nuevamente el amor, la locura y la muerte

Una vez analizada "La gama ciega", volvemos a lo señalado en el inicio del capítulo, a la preocupación y a la pregunta de qué serían o qué constituirían, en el volumen de Quiroga, los temas del amor, la locura y la muerte como parcialidades específicas de todos los relatos: como especie de impronta, o molde estructural de cada una de las narraciones.

Si volvemos a ver el cuadro del acápite "Función y forma del diseño temático" (que corresponde al capítulo UNA CONSTANTE DEL CONTENIDO QUIROGUEANO: TRES VERTIENTES TEMÁTICAS) podemos ver, en primer término, que el amor es más que una cosa: agradecimiento, solidaridad, complicidad, compasión, amistad.

Después de nuestro análisis de "La gama ciega"; de la profundización exhaustiva, la comprensión palpable del motivo; y de la construcción de un arma, un artefacto que pudiera fungir como herramienta por encima de sus definiciones aparentemente confusas y contradictorias (que se solucionaron observando el problema de acuerdo a los tres grados de extensión aristotélicos); el amor, la locura y la muerte resultan ser motivos de una extensión tan amplia en el espacio y en el tiempo que constituyen —por sí solos— toda una historia de la literatura universal, o bien todo el estudio de la obra completa de Quiroga.

Si queremos profundizar en la estructura de sus ocho relatos infantiles, debemos acercarnos por medio de motivos mucho más específicos y determinados. Si queremos llegar a lo concreto de nuestro libro como totalidad, y además demostrar su sorprendente homogeneidad matemática, veremos que las distintas manifestaciones concretas del amor, la locura y la muerte deberían ser expresadas con un sinnúmero de rasgos y especificaciones que no aparecen —ni tampoco cabrían— en el escueto cuadro al que hemos hecho referencia.

Deberíamos agregar, por ejemplo,

—al "agradecimiento" de "La tortuga gigante", no sólo las palabras "por los favores recibidos", sino también "porque se ha salvado la vida a punto de perderse en las garras de un tigre";

— y en "El loro pelado" nos tomaría mucho tiempo desglosar cada una de las formas de amor que aquí aparecen; pero si sólo nos quedamos en el inicio de la historia resultaría un texto muy parecido al redactado para la tortuga: "ser salvado de la muerte y sanar por el cariño y los cuidados de los chicos y de la familia": motivo que hemos resumido inicialmente en el cuadro —y, por lo tanto, abstraído a niveles más amplios— como "amor familiar".

En fin, mientras más detalles y rasgos agreguemos a los motivos universales, achicaremos la extensión y llegaremos más pronto a lo textual: el único plano inconfundible, irrepetible y concreto.

El mismo tipo de ampliaciones que fueron realizadas para los rasgos del amor, deben considerarse para la locura. Sabemos que en "La gama ciega", su modo de locura —la desobediencia— resultó ser su motivo central, imprescindible para el

inicio de la acción. Pero también las locuras de los demás cuentos cumplen el mismo trabajo que la desobediencia: son el motor acelerado y decisivo de todos los relatos.

La invariabilidad de la locura como motivo esencial, es un nuevo factor que incorporamos a la homogeneidad y matematicidad de la estructura de estos cuentos. Una arquitectura uniforme, absolutamente obstinada hasta en sus más mínimos detalles.

Y por supuesto la muerte (que está en los desenlaces como ya sabemos) debe ser concretada, lo mismo que el amor y la locura, por medio de motivos perfectamente desglosados y determinados.

“Sujet”, “disposición”, “montaje”

Si los motivos son piezas narrativas indivisibles —como el ladrillo de las construcciones— nombraremos *sujet*⁴¹ (utilizando el exitoso término de los formalistas) a la organización de estos factores en la estructura de un relato. Horacio llamó “disposición”⁴² a la manera de amarrarlos y hacer con ellos edificios del mismo modo que los niños montan sus cubos de madera: y es por esto tal vez que el cine denomina “montaje” al trabajo de cortar y pegar cada porción de una película. Porque, en verdad, si queremos cambiar un cuento viejo para adaptarlo a un menester determinado, o componer nosotros un cuento completamente nuevo, o analizar críticamente las partes de un relato, ¿de qué nos servirán los trozos sueltos sin saber cómo atarlos?

Podemos revisar en “La gama ciega” el *sujet*, la “disposición”, el “montaje”, o como quiera designarse a la secuencia de los motivos en una obra narrativa: primero el amor, luego la locura y la aceleración de los sucesos, finalmente la muerte como desenlace; precisamente en este orden. Y el mismo orden ascendente para todos los cuentos.

Vemos que los motivos del volumen han sido organizados sin complicaciones, de una manera simple, de acuerdo a un ciclo lógico, cronológico y natural: según el orden causa-efecto. La desobediencia es la causa del accidente; éste es la causa de la solidaridad; la solidaridad, de la salud. Dicho de otra manera: la concatenación causa-efecto responde a la lógica de los entes vivos, del transcurso del tiempo, de las cosas reales. Historia y biología: plantamos primero un árbol, y entonces crece, y luego florece, y luego da frutos. Una organización arquitectónica perfectamente adecuada a la comprensión de los niños porque ésta no es, ni remotamente, la única manera de establecer una cadena narrativa.

⁴¹ Wellek y Warren, *op. cit.*, p. 262.

⁴² Horacio, *Arte poética*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México DF, 1984, pp. 2 y 7.

En este plano constructivo, las posibilidades del autor (ya sea por manejo técnico, genialidad o fantasía) son casi infinitas. Ya el propio Horacio, después de descubrir la *dispositio* de algunas epopeyas, en relación a los antiguos griegos y latinos, recomienda y describe dos formas secuenciales, cuya vigencia perdura todavía por más de treinta siglos: *in medias res*, que quiere decir “en la mitad de la cosa” y consiste en comenzar la narración por lo más importante y céntrico del tema, volver atrás, y concluir, como sucede en la Odisea. O empezar la historia sencilla y simplemente por el final: disposición que Horacio tituló *in extrema res*.

Al mismo tiempo, el autor de *Arte poética* inmortalizó la frase despectiva *ab ovo* (“desde el huevo”) para secuencias aburridas que inician un relato desde sucesos demasiado incipientes: la fundación del pueblo donde nace el héroe, las aventuras de sus antepasados, el casamiento de sus bisabuelos.

Pensemos en obras más cercanas. Por ejemplo en novelas del siglo XIX, cuyos motivos se colocan el uno junto al otro, pero sus temas no siempre avanzan en orden cronológico: muchas veces son actos simultáneos que acaecen en distintos lugares.

Otros autores vuelven y van y desordenan siguiendo el trazo de una huella más o menos errática. Pero si este aparente caos responde a una razón justificada y verosímil, como es el caso —por ejemplo— de un anciano enfermo que recuerda la historia de cada uno de sus visitantes de acuerdo al orden en que han venido a saludarlo, este recurso no molesta al lector porque el hecho resulta —aún a pesar de sus posibles vaivenes temporales— natural y lógico. En este caso, hablamos de una “disposición fundamentada”.

Desorden temporal que también se produce de modo convincente cuando los narradores de las obras resultan ser ineptos u olvidadizos, embaucadores o incultos, perseguidos o acorralados por acoso. Esto sucede concretamente en cuentos y novelas tan geniales como *El difunto Matías Pascal* de Pirandello, donde todo lo explica un personaje estúpido; lo mismo sucede con “Macario”, una de las historias más notables de Juan Rulfo, contada por un idiota de esos que nunca faltan en los pueblos. De inagotables casos como éstos se halla repleto el infinito acervo de la literatura universal. Lo llamativo en nuestros *Cuentos de la selva* es que todos sustentan, de manera homogénea, la misma forma simple, natural y lógica del orden causa-efecto, aunque a veces —muy pocas y muy breves— se vuelva atrás en el tiempo cuando se nos dice que el Surubí (de “La guerra de los yacarés”) fue un camarada que por viejas razones poseía un torpedo; o que el oso hormiguero (de “La gama ciega”) —por causas completamente desconocidas en el monte— era un antiguo amigo del cazador. Un *sujeet* cronológico que, fiel a sí mismo, se va reiterando de principio a fin en los ocho relatos: otro argumento más para insistir sobre la perfección equilibrada de este volumen de Quiroga.

Ficción y realidad

¿Qué significa “realismo”?

Después de haber leído acuciosamente los *Cuentos de la selva* preguntamos, entonces, ¿dónde está en ellos la verdad?, ¿dónde está lo real?

Dudamos, lógicamente, del triunfo de los débiles (los cuentos de Quiroga para adultos nos dirán lo contrario).

Dudamos de la psicología de algunos animales (que, de seguro, él conoció y estudió muy de cerca, como ninguno de nosotros podría haberlo hecho viviendo a la manera de él en plena selva). Nos preguntamos si puede ser auténtico que la abeja y el loro posean ese estupendo ingenio a toda prueba. O si acaso el flamenco sea tan fácilmente víctima de engaño. O bien si la tortuga, ante un caso de urgencia, pueda llegar a Buenos Aires —viniendo de Misiones— con la inaudita magia de las alfombras que vuelan.

También dudamos del lenguaje. Primeramente, todos sabemos que los animales no hablan:⁴⁵ aquí se encuentra sin duda una falacia. Y suponiendo en ellos posibilidades lingüísticas... de acuerdo a su carácter, ¿hablarían de esa manera? Si se analiza lo que hablan, quedan al descubierto inconsistencias relevantes, ridículas jactancias.

También dudamos —en los animales— de su amor al hombre, de su agradecimiento, de su complicidad, de sus esfuerzos fraternales. Y del amor del hombre por las rayas o por las tortugas (aunque sí existe el dato de que Quiroga lloró la muerte de una cervatilla que trajo a Buenos Aires y que un vecino, de la quinta donde tenía prácticamente un zoológico, mató desconcertado cuando ésta se escapó a la calle).

Dudamos, además de los vicios y de las virtudes de los animales: tan parecidos a las debilidades de los hombres; tan semejantes a los actos honestos y a las más altas cualidades de los seres humanos. De una parte, la venganza, la envidia, y el engaño. De la otra, la comprensión desorbitada, la inteligencia descollante, la adhesión solidaria.

⁴⁵ Sabemos —por expresión directa de Quiroga— que él leyó, admiró, y conservó el libro de Kipling sobre la selva en un lugar privilegiado de sus afectos. En la obra de Kipling (publicada en 1893-1894), todos los animales se expresan verbalmente de la misma manera que lo hacen los personajes de Quiroga. Ver: Rudyard Kipling (1865-1936); Premio Nobel (1907), *El libro de las tierras vírgenes*, Sepan Cuantos 204, Porrúa, México, 1998.

“En su poco numerosa biblioteca abundaban los volúmenes de Kipling en las amarillas ediciones del “Mercure de France”. Esta vinculación reconocida desde el título habrá de fomentar la imagen internacional de Quiroga como un “Kipling de la América del Sur”: *Genio y figura*, Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p.114; ver ACOTACIÓN núm. 14 sobre la influencia de Kipling y Jack London en los relatos de animales de Horacio Quiroga.

Nuestro escritor se vinculó a Misiones —con idas y regresos— por un total de treinta años. No podemos imaginar en él confusiones ingenuas: sus preferencias, de seguro, son decisiones pacientemente razonadas. Sobre Quiroga llegaron a decir que escribió todo lo que quiso, y de la exacta forma en que él lo quiso. Él no es un habitante cualquiera de la selva. Es nada menos que el maestro del cuento corto, reconocido en vida, abiertamente, por sus contemporáneos. Que ha comenzado su carrera organizando en la ciudad de Salto, Uruguay, un club de letras nada menos que a los quince años, publicando sus textos en las revistas juveniles desde que tiene diecinueve, fundando una revista propia en su ciudad natal cuando apenas acaba de cumplir los veinte.

Nos encontramos frente a un gran escritor, inmerso en la profundidad de lo real; consciente de su fuerza estética, de su intención deliberadamente cuidadosa, de sus conocimientos y búsquedas poéticas.⁴⁴

Preguntamos entonces casi lo mismo que ya hemos preguntado, pero de un modo diferente: ¿Qué concepto de realismo habría que aplicar a los relatos infantiles de Horacio Quiroga? He aquí una problemática que se maneja desde hace muchos siglos; que se actualiza cada cierto tiempo, sobre todo cuando empiezan de nuevo los gustos neoclásicos. Clasicidad que siempre se interesa un poco más por la verdad de lo palpable que por los logros de la fantasía: como le pasa al superrealismo o al barroco. Materia importantísima para la discusión y la investigación en territorios realmente vírgenes (por lo menos en lo que se refiere a la literatura para niños). La verdad y la mentira... No. La ficción y la realidad, ¿son siempre iguales para el adulto y para el niño?

En esto, es imposible hacer declaraciones contundentes o explicitar consejos absolutos. Hay algo, sí, que debe hacerse de inmediato. Y es dejar estampadas preguntas importantes: ¿Qué vamos a entender por "realismo"? ¿Sólo verdades absolutas y exactitudes matemáticas? ¿Los cuentos para niños deben tener sólo verdades absolutas? ¿Va a ser la fantasía una mentira y un engaño?

Imitación y naturaleza

Y así, sin darnos cuenta, aterrizamos en la causa y la esencia de una de las preguntas más antiguas en relación al arte y la literatura. Porque es Platón —ni más ni menos— el responsable de que algunos piensen todavía que el arte y la ficción son una falsedad y una mentira. Y que los cuentos para niños y la literatura en general debieran ser perfectamente fieles a la realidad.

Platón ha definido claramente lo que entiende por "mímesis" en uno de sus famosos diálogos, denominado "La República".⁴⁵ Para él la poesía "imitativa"

⁴⁴ Ver ACOTACIÓN núm. 15, sobre el oficio de Quiroga como escritor.

⁴⁵ Platón, *Diálogos*, op. cit., pp. 603-611.

(“poiesis” en el sentido griego de “creación desde la nada”) es una actividad absolutamente distante de la naturaleza y de la vida, y por esto —al mismo tiempo que la define— la descalifica.

En primer término, desde el punto de vista de la verdad. En este diálogo conversan Sócrates y Glaucón. Y Glaucón pregunta:

—¿Llamas, entonces, imitador al autor de una obra alejada de la naturaleza en tres grados?

—Justamente. Así el que hace comedias, en calidad de imitador, está alejado en tres grados de la verdad. Lo mismo ocurre con todos los demás imitadores. (Platón, *op. cit.*, p. 604)

¿Qué significa para Platón estar alejado tres grados de la verdad? Con este fin, expone los siguientes ejemplos:

—El primer grado es Dios, que hace (por ejemplo) la madera: un producto natural.

—Viene un ebanista y fabrica, con la madera, una cama; éste es el segundo grado.

—Aparece enseguida el artista, por ejemplo un pintor (pues la imitación se relaciona con todo el arte en general), y dibuja una cama; pero, para Platón, es sólo la apariencia de la cama: aquí estaría el tercer grado en cuanto a su distancia de la naturaleza y la verdad.

Con esto, Platón se manifiesta como abierto enemigo del arte y la literatura.⁴⁶

Pero a Platón no le interesa sólo la verdad. También descalifica el arte desde un nuevo punto de vista: el de la moral. Los imitadores son para él hacedores de fantasmas y fabricantes de ídolos. Además, engañadores de los ignorantes que creen en la verdad de sus obras; y persuaden de cosas que ellos mismos ignoran y desconocen porque si supieran hacerlas, harían (por ejemplo) una cama verdadera y no sólo la apariencia de la cama. No poseen principios tocante a lo que está bien o está mal en todo lo que imitan. La imitación es mala en sí porque son siempre malos los efectos que puede producir.

Sin embargo, hay un tercer punto de vista para inhabilitar la poesía:⁴⁷ desde la perspectiva política, la imitación no debe ser admitida en la República de Platón, en su Estado, porque se da cabida a la musa voluptuosa y a las pasiones del alma; porque el placer y el dolor reinarán en vez de las leyes y harán a la gente viciosa y desventurada. Sólo tendrían que admitirse himnos en honor de los dioses y elogios de glorificación para los hombres eminentes.

⁴⁶ Aunque el que opina tan drásticamente frente a Glaucón —en este diálogo ficticio— no es Platón sino Sócrates. Es interesante recordar aquí que Platón realmente quería ser poeta, pero Sócrates lo convence de que sea filósofo porque la filosofía está directamente ligada a la búsqueda de la verdad. Ver “Estudio preliminar”, en Platón, *Diálogos, op. cit.*, p. XII.

⁴⁷ Para García Bacca, *op. cit.*, p. 28, la significación estricta de la palabra “poiein” es precisamente la de producción artificial. Poeta es, por tanto, artífice; y toda obra poética es algo “artificial”.

Imitación y “poiesis”

Aunque Aristóteles no define la “mímesis” ni la “poiesis” en ninguna parte, por el contexto, el desarrollo y la ejemplificación de estos temas, se entiende perfectamente la postura positiva y fundamental de su pensamiento, absolutamente opuesta a la de Platón.

¿Pero por qué Platón es importante como antecedente? Sencillamente porque él sí define, crea, y establece el concepto, y aunque lo considere como fantasma o sombra de tercera mano, su lenta fundamentación didáctica a través de la expresión dialogada (preguntas y respuestas) le da una claridad que ha subsistido inmovible a través de los siglos. Sólo que para Aristóteles la “reproducción imitativa de la realidad”⁴⁸ no es un factor reproducible ni desautorizado sino una fuerza creativa fundamental para el logro “poético” entendido como invención original, como la dote más valiosa de los seres humanos:

El hombre en cuanto “animal” —por su género próximo—, es ciertamente ser natural, como los demás animales y en su mismo grado; pero por su diferencia específica: racional inteligente, es ser sobrenatural, trascendente como decimos ahora, o “poeta” y “actor”, en términos de Aristóteles.

Las operaciones de imitar (*mimeisthai*), aprender, deleites específicos originados de imitar y aprender son, en rigor, operaciones artificiales, invenciones innaturales del hombre en cuanto por su diferencia es cosa no natural, trascendente. (*G. Bacca*, p. 32)

“Mímesis” significa en Aristóteles conjuntamente “reproducción imitativa”, es decir: una síntesis de acciones artificiales y artísticas, de modo que las artificiales se ordenen a las artísticas y en ellas llegue la obra a su término “Poético”.

Y en este sentido son igualmente “poetas” los pintores, escultores, músicos y literatos; y Aristóteles aplica su teoría a pintores, a escultores, a músicos... aunque se dilate complacientemente en las producciones literarias.

No define Aristóteles explícitamente en parte alguna qué deba entenderse por “mímesis” y por “poiesis”; pero del contexto puede sacarse con relativa seguridad. (*G. Bacca*, p. 39)

Sin embargo, hace falta saber qué imita la “mímesis”. No se trata de paisajes, por ejemplo, que se ven desde la ventana. Recordemos el humanismo de los griegos: valor y principio eminentemente clásico. Lo único que importa entonces es el hombre. Importan por tanto sus acciones (“praxis”); sus rasgos morales, su carácter y su temperamento (“*ethe*”); y sus afectos y pasiones (“*pathe*”).

Aquí desembocamos en algo novedoso. La personificación de los animales de Quiroga no deja de tomar en cuenta estos tres factores, no los olvida de ninguna manera. Tenemos en ellos también acciones, actitudes morales, y afectos y emociones.

⁴⁸ Como lo hemos mencionado en páginas anteriores, esta frase corresponde a la traducción de la palabra “mímesis” propuesta por García Bacca, *op. cit.*, pp. 33,39,43, etcétera.

Los caracteres de los animales han sido estupendamente dibujados en esta obra: la sumisión de la tortuga; la vanidad de los pescados, las víboras, los flamencos, y la del loro y el Surubí; la gula de la gamita y el coatú; la prepotencia del hombre que hiere a un tigre; la generosidad y prodigalidad del hombre que sana a la gamita; la voluntad de superación en la abejita haragana.

¿De dónde viene esta intuición de lo “posible” en relación a los temperamentos de sus personajes? Quiroga, frente al hallazgo del territorio de Misiones (lo confesó abiertamente), recibió antes que nada el decisivo impacto del deslumbramiento. Era en el año de 1903 (tres años antes de comprar sus tierras) cuando conoció San Ignacio por primera vez, acompañando a Lugones en una expedición a las ruinas de la Misión jesuítica. Ese deslumbramiento de Quiroga coincide exactamente con la visión del niño que se enfrenta al mundo, a una experiencia que todavía no conoce. Pero cuando se instale definitivamente estará en condiciones de descubrir lo que hay detrás de cada una de las apariencias, de cada uno de los mitos y las supersticiones regionales. Cuentos de Quiroga que, finalmente, resultarán no ya de la superstición ajena ni del descubrimiento de verdades simples, puramente exteriores, sino de la “poiesis” y la experiencia personal.⁴⁹

La perfección también está presente en lo que se refiere a las pasiones: el amor maternal, filial, familiar y gregario; la compasión; la fidelidad; la reciprocidad; la amistad; la solidaridad; el compañerismo; el agradecimiento; la generosidad. Estas pasiones positivas—que, en el diagrama del amor, la locura y la muerte, corresponden al bloque del amor— son las que dejan entender las moralejas de manera implícita.⁵⁰ Mientras que los temperamentos y los rasgos morales—cuando se exacerban— van a corresponder a las locuras que producen conflictos y aceleran la “praxis”.

Y en los desenlaces, la muerte de los enemigos será lograda por medio de los sentimientos y de las pasiones: la complicidad entre el hombre y el loro; la venganza de los coatús que matan a la víbora; la fidelidad de las rayas que impiden el paso de los tigres, y el agradecimiento del carpinchito que transporta el arma; la amistad solidaria del Surubí.

Pero la muerte o casi muerte de los protagonistas—como sucede con el coatú envenenado por la víbora, el loro que pierde las plumas y la cola, los flamencos que tendrán siempre las patas coloradas, la abeja que está a punto de ser eliminada por la culébra— provienen del propio carácter de los personajes: de los que son vanidosos y presumidos, competitivos y envidiosos, desobedientes y también golosos, holgazanes pero inteligentes.

⁴⁹ Ver ACOTACIÓN núm. 16, sobre las diferentes estadias de Quiroga en la selva.

⁵⁰ Orgambide comenta que las autoridades del Ministerio de Educación del Uruguay impidieron que los textos de Quiroga formaran parte de los libros escolares. El informe hablaba de errores gramaticales, de pobreza idiomática, y de expresiones de mal gusto. Pero por sobre todo, *Los cuentos de la selva* desvirtuaban el propósito clásico de la fábula infantil porque carecían de moraleja. Ver: Pedro Orgambide, *Horacio Quiroga. Una historia de vida*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 1994, p. 96. Ver ACOTACIÓN núm. 17, sobre otros textos para niños y un libro aprobado por las autoridades argentinas.

La realidad de una experiencia que pronto va a estrecharse con el sentido de un destierro elegido por su propia cuenta. Pronto Quiroga como artista “mimético” y “poético” se meterá, se empapará a lo hondo de su obra y escribirá desde las capas más auténticas y alucinadas de aquellos años creativos.

Le quedará la conciencia de haber asimilado hasta la médula su hermosa y trágica experiencia: una región que ha llevado al suicidio a su mujer enajenada en un ambiente que no pudo entender.⁵¹

Una región que simbolizará su propia vida. Quiroga ha chupado ese mundo por dentro y por fuera y lo ha mirado por sus cuatro, sus veinte, sus miles de costados y aristas y meandros ocultos y visibles; lo mismo que los niños, igual que los poetas.

No queda otro remedio que abandonar nuestras dudas con respecto al carácter positivo o negativo de los animales, a su lenguaje, a su simbiosis con el hombre; adoptándolos como auténticos símbolos de los deseos más recónditos de los seres humanos: de sus anhelos más profundos, como es el triunfo de los débiles, como es vengarse de las injusticias, o destruir lo que nos amenaza. El sustento zoológico del mundo de los niños en Horacio Quiroga se adecúa perfectamente bien al traspaso simbólico de la profundidad de lo real y de la esencia verdadera del alma de los hombres: he ahí lo que es auténtico, lo que no puede nunca traicionarse.

Imitación y mundo narrativo

El ente ficticio elegido por Quiroga para narrar sus *Cuentos de la selva* se posiciona sin duda de un estilo, de una manera de decir, de un modo específico de contactarse con el lector niño que es el destinatario de estos cuentos: aunque, en la vida real, también el que los aprovecha y los disfruta puede ser el adulto. Pero hay que tomar en cuenta que el narrador no sólo se enfrenta al receptor; adquiere además obligatoriamente, según Kayser, una determinada “actitud” ante lo narrado, ante el objeto que necesita ser narrado.⁵²

Establecer, para estos cuentos, cómo se lleva a cabo la actitud frente al “mundo”, frente al objeto que se narra, resulta ser —por su relación con la “mímesis”— el interés de este momento.

El siguiente dibujo puede indicar exactamente dónde se ubica la actitud narrativa, que ahora nos preocupa:

⁵¹ Ver ACOTACIONES núm. 7 y 8, al final del volumen, sobre la relación de Quiroga con su esposa; y con sus hijos; respectivamente.

⁵² Ver la definición de “actitud narrativa” en Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis...*, op. cit., p. 321.



Se trata de la recta que va del narrador a lo narrado.⁵³ Sin embargo, no estamos ante una conexión elemental, desnuda y depurada: se llama "perspectiva" a la actitud emocional y subjetiva que toma el narrador ante su mundo, mientras que para el sitio concreto y material —el lugar físico desde donde descubre lo que narra— se emplea la expresión "punto de vista". Queda un tercer factor tal vez más decisivo que los dos primeros; se trata del tamaño de la profundidad, la exactitud, la perfección o imperfección de la sabiduría sobre el mundo a narrar; me refiero al importante agente narrativo denominado "grado de conocimiento".

El narrador de Quiroga, ¿está lejos o cerca? ¿Cuál es su grado de conocimiento? ¿Qué intención subjetiva lo decide y lo anima? El narrador de este volumen resulta ser un mecanismo de admirable fidelidad consigo mismo, lo que obsequia a los textos una perfecta coherencia y una cohesión intachable a los ocho relatos. Es un ente homogéneo que sin necesidad de responder aún a ninguna de esas tres preguntas tiene, de todos modos, un estilo "mimético".

Esto quiere decir que la mirada del narrador ante el objeto de su narración responde a la manera en que lo va a "imitar" o, si se quiere, lo va a reproducir. Sabiduría o ignorancia, distancia o cercanía, buenos o malos empeños subjetivos, complejidad o linealidad (según las diferentes modas literarias), no importan: siempre la "actitud frente al mundo" (nombre que le da Kayser) debería llamarse sencillamente "mímesis".

¿Qué intenciones animan al narrador de *Cuentos de la selva*? De acuerdo a mi opinión, el afán y el esfuerzo de dicho narrador por hacer convincentes, educativos y chistosos los afectos, los dichos, las locuras de los tigres, los loros, las gamas,

⁵³ *Ibid.*, 282, 324-325, 333-335, 486-490.

las abejas, y —en fin— el indudable logro de lo verosímil, de lo didáctico y de lo humorístico responde a ese factor mimético llamado “perspectiva”. El “grado de conocimiento” y el “punto de vista”, como factores objetivos, están íntimamente ligados a la experiencia⁵⁴ profunda y a la indudable cercanía de Horacio Quiroga con respecto al dominio de los temas selváticos. Estamos, sin duda, frente a un narrador “omnisciente”, que lo sabe todo: sabe de sus personajes hasta el último detalle de sus actos y de sus pensamientos. Sabe tanto, que llega a sorprendernos cuando en “La gama ciega” afirma, como otro más de sus simpáticos rasgos humorísticos:

¿De dónde provenía la amistad estrecha entre el oso hormiguero y el cazador? Nadie lo sabía en el monte; pero alguna vez ha de llegar el motivo a nuestros oídos. (p. 66)

Propósitos didácticos, humorísticos y verosímiles; puntos de vista íntimos y cercanos, de adentro y de afuera de los personajes; y un conocimiento profundo y totalizante definen ciertamente la “mímesis”: la relación y la mirada de nuestro narrador ante la imitación reproductiva de su mundo.

Se llama así, precisamente *Mímesis*, un importante libro de Erich Auerbach.⁵⁵ Apasionante análisis diacrónico cuya *poiesis* narrativa no considera tan sólo el “realismo” de los hitos históricos de la literatura. Sino, ordenados en sucesiones cronológicas, todos los modos —clásicos y no-clásicos— que han sido utilizados literariamente para representar la realidad.

Variaciones que, dentro del termómetro de lo verificable, se acercan muchas veces al más exacto y fidedigno de los testimonios; mientras en otras circunstancias se retiran y alejan hasta la más inverosímil de las fantasías. La historia de la literatura como “mímesis” tiene la obligación de recoger esos extremos dentro del saco de la totalidad de las visiones de la realidad.

Lo que sorprende sin embargo en cuanto al título del libro —imaginado y percibido como aristotélico— es la siguiente frase con que se da apertura al “Epílogo”:⁵⁶

El tema de este libro, la interpretación de lo real por la representación literaria o “imitación”, me ocupa desde hace largo tiempo. Originalmente partí del planteamiento platónico del problema en el libro 10 de la “República”, la “Mímesis” en tercer lugar después de la Verdad [...] Con la observación de los cambiantes modos de interpretación de los sucesos humanos en las literaturas europeas, se concentró y precisó mi interés, y se desarrollaron algunas ideas directrices [...]

⁵⁴ Ver ACOTACIÓN núm. 14 sobre las decisivas diferencias entre Quiroga y Kipling.

⁵⁵ Erich Auerbach, *Mímesis*, FCE, México DF, 1950, 533 pp.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 522.

Los subrayados son míos, pues ya sea partiendo de Platón (como “ficción” que se aleja en tres grados de la Verdad), o de Aristóteles (como invención original y “poiesis” valiosamente creativa), la frase indica exactamente lo que debe entenderse por cualquier tipo de relación que se establezca entre el ente ficticio llamado “narrador” y el objeto ficticio de su imitación; y el conjunto de dos palabras recalcadas (el sustantivo adjetivado) responde a mi extrañeza por el origen ideológico del término elegido por el autor. Pero, además, no habría que echar en saco roto estas nueve palabras: “La representación de la realidad en la literatura occidental”, que constituyen justamente el subtítulo del extenso volumen de Erich Auerbach.

Ahora bien: si habitualmente se llama “tono” a la relación narrador oyente, ¿qué nombre se le ha dado al nexo narrador-mundo? La línea que conecta estos dos factores no tiene un nombre distintivo aunque se consideran en ella tres componentes disímiles: el grado de conocimiento, el punto de vista, y la perspectiva. Propongo, por lo tanto, a la “mímesis” como la única noción que le conviene a ese contacto, y a la aglutinación correspondiente de sus factores específicos.

Todo lo dicho y observado en este ensayo (las vertientes temáticas, el factor humorístico, las partes del relato, la estructura del mundo, lo verosímil de su fantasía y todo lo que aún podría descubrirse en cuanto al modo en que se ve la realidad) corresponde a una “mímesis” que de algún modo agrega a los conceptos de Platón y Aristóteles la simplificación lineal que enlaza dos cimientos de la situación narrativa.

Finalmente podemos preguntarnos todo lo que concierne a la suma de las dos actitudes del narrador: la que establece frente al público, la que conforma frente al mundo. Kayser va a hablar de las “tipologías” de dichas actitudes.⁵⁷

En realidad lo que conviene, a manera de síntesis y responsabilidad total del narrador, es simplemente “modo narrativo”. El presente ensayo, en cuanto al contenido de esta parte (llamada “mímesis”) y el de la siguiente (que va a observar el “tono”) constituye el intento de establecer —para los cuentos infantiles de Horacio Quiroga— solamente su modo narrativo.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 568.

Segunda parte

LOS RECURSOS DEL TONO

Revelación organizada de la voz estilística

- La voz que se desplaza hasta el que escucha.
- El tono de los *Cuentos de la selva*.
- He aquí la imagen de un mundo que el niño no conoce.
- A modo de resumen y un pequeño anticipo.
- Para que lo aprendido no se olvide tan pronto.
- Cuerno de la abundancia y la emoción.
- En busca de una interpretación del tono de este libro.
- Suma, recolección y sinopsis.

La voz que se desplaza hasta el que escucha

El concepto de “tono”

La palabra “tono” resulta ya teñida de una cierta especificidad dentro del amplio acervo de los términos técnicos que corresponden al lenguaje textual. Tono, considerado como el factor aglutinante de los aspectos funcionales que, de una u otra manera, se subordinan a la estructura narrativa. Una relación expresiva que implica antes que nada la necesidad de elección de un modo de decir en las ficciones literarias y que, precisamente por lo mismo, el alcance del término no difiere gran cosa, externamente, del sentido corriente con que se emplea esta palabra dentro del uso cotidiano.

Así, buscar, investigar, analizar el tono de los relatos infantiles de Horacio Quiroga (concretamente en sus *Cuentos de la selva*) es insertarse, inmiscuirse inevitablemente en el habla original, irrepetible y concreta de cada uno de sus textos. Es escuchar —atentamente— esa voz especial, deliberada, que va saliendo poco a poco de cada una de sus palabras; o, mejor dicho, de cada uno de sus conscientes y mágicos castillos de palabras.

Dentro de la relación tripartita que significa el acto de narrar (algo que contar, alguien a quien contar, alguien que cuenta), los formalistas rusos denominaron “tono” al movimiento que se desplaza desde el que narra hasta el que escucha.

Wolfgang Kayser⁵⁸ bautiza a la dependencia literaria que se establece de manera geométrica entre esos tres términos —específicamente épicos— como “situación narrativa ficticia”; conexión que puede ser representada gráficamente como un triángulo equilátero que unirá el “mundo narrativo ficticio” (algo que contar) con el “narrador ficticio” (alguien que cuenta) —de una parte—; y —de la otra— con el “oyente ficticio” (alguien a quien contar):



⁵⁸ Ver Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1954, pp. 316-317 y 321-323.

90

Una filosofía exhaustiva, generalizante y severa del concepto de tono acabaría definiéndolo como el único modo de entenderse, de establecer conductos de comunicación del pensamiento entre seres humanos concretos y privados, o entre seres humanos abstractos y plurales: es decir, nada menos que el tono como noción simplificada de la esencia del hombre.

Pero el tono, técnicamente hablando, no implica solamente el producto exterior y palpable de la narrativa. La macidez sonora, la sustancia concreta de que está hecha la literatura no es sólo una materia que se detecta simplemente, o a lo sumo se mide como un objeto independiente. También es la señal de un receptor implícito; de otra presencia humana diferente, objetiva y distante del emisor de las palabras.

Sin duda fue la ciencia literaria la que primero aisló y analizó el fenómeno en los textos escritos de cualquier carácter; la que captó primero, en las palabras del que narra, la manifestación palpable del oyente. Pero esto no sucede nada más en los escritos literarios o en las ficciones narrativas. Muy al contrario, se vuelca en la palabra de los literatos (aun de modo inconsciente en muchos de ellos) porque precisamente siempre existió en la oralidad de las conversaciones cotidianas; oralidad que no sólo es lenguaje sino intercambio humano y dependencia.

Como hablantes, como seres vivientes, como individuos que se conectan y se relacionan no somos entidades de un solo tono porque, curiosa y simplemente, la causa de esos tonos no se encuentra en nosotros.

El tono (es "nuestro" tono ciertamente) se determina dentro de nosotros con nuestras propias armas personales —de educación, visión de mundo, experiencia, desarrollo mental— pero modificadas decisivamente bajo presión, recóndita sin duda, del que está escuchando.

Por eso, aunque sea la misma persona la que habla, no va a emplear el mismo tono cuando expone un elevado tema académico en una clase universitaria, que el que siempre utiliza a la hora del desayuno —con sus niños pequeños— en el comedor de su casa.

Tal vez sólo el hablante expresivo de la lírica, o el pensador solitario de la narrativa, o el monólogo de estirpe lírica en el drama pueden dejar establecido de manera prístina, completamente individual, sin contaminaciones de ninguna especie, un tono propio inmovible porque precisamente las viejas convenciones culturales que reglamentan esos géneros permiten que aceptemos la ausencia del oyente y nos parezca que la función lingüística expresiva no está hablando con nadie. Pero en la vida real no hablamos nunca solos (a no ser que cantemos o nos hayamos vuelto locos): así, el oyente no ficticio inevitablemente y siempre (y sin remedio) motivará nuestras palabras.

La obligada influencia del que está escuchando, sobre los modos expresivos del que está narrando (mucho más importante que en cualquier otro género de comunicación lingüística) es esencialmente decisiva para la relación adulto-niño. Sobre todo el adulto que le relata cuentos a los niños.

En la vida real, el tono que se emplea para entablar el diálogo entre niño y adulto posee en sí una enorme riqueza de recursos que resultan de la sola presencia de las partes: no nada más los recursos orales de la modulación y de la entonación —espontánea, amable, generosa, afectiva, agresiva—, sino también los ojos amistosos, la mirada cortante, los movimientos de cabeza, la dinámica de la mano como totalidad, o de los dedos como parcialidades sorprendentemente expresivas. Y entonces preguntamos: ¿De qué manera los textos literarios y, por lo tanto, lógicamente también los cuentos para niños, reemplazan la oralidad y los aspectos corporales en el sistema de la letra escrita?

El tono y el estilo

La literatura, desde hace más de treinta siglos, ha buscado respuestas en los recursos retóricos, entre los cuales —y ya desde un comienzo— ocupan un lugar de honor como herramientas subjetivo-expresivas, de primer orden, la imagen y la metáfora.⁵⁹

El escritor elige sus modos de decir, su manera de hablar, siempre adecuados a lo que va a decir y a quien lo va a decir (volvemos otra vez a ese diseño triangular de la “situación narrativa ficticia”: cosas que contar, un ente que relata, otro ente que escucha).

Las oportunidades electivas, tanto para los que hablan como para los que escuchan, son posibilidades estilísticas. En todo modo de discurso oral o escrito, es posible descubrir un estilo no sólo por el tipo de imagen o metáfora sino por diferentes preferencias sintácticas: en cuanto al uso de la conjunción, por ejemplo; en cuanto al gusto por expresiones claras, escuetas y directas; o por las formas hipertróficas, rebuscadas y elípticas. Para decirlo de una vez: no existe nada en la expresión escrita (y tampoco en la oral) que no se pueda analizar y comparar, por semejanza o por oposición, con otros modos estilísticos.

Aquí es precisamente donde yo quiero esclarecer y establecer definitivamente mi posición personal, oponiéndome acaso a determinados asertos y creencias de Amado Alonso,⁶⁰ para quien toda particularidad idiomática corresponde, casi de una manera mecánica, a una determinada particularidad psicológica del ser humano que la emite.

⁵⁹ Ver en Aristóteles, *Retórica*, Editorial Aguilar, Madrid, s/f.

⁶⁰ Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1969, p. 78

Necesidad de una retórica

El uso consciente del idioma como herramienta literaria, factible de adquirirse mediante la lectura y la imitación, o bien en cursos y academias es, por lo tanto, instrumento artificioso y deliberado: ni más ni menos que una sofisticada, elaborada y antiquísima técnica que capacita para alterar cualquier contexto o relación causal con la realidad de la mente.

Por otra parte, se elige también consciente y libremente el juego creativo de la imaginación. Sin embargo, la tajante declaración de Amado Alonso (identidad de los factores estilísticos del habla ficticio-individual de cada una de las obras literarias y los correspondientes rasgos psicológicos de sus autores de carne y hueso) se justifica, sí, para la creación inconsciente que propició el surrealismo, novedosamente vigente en el momento en que Alonso escribió sus importantes teorías y sus agudos textos analíticos.

En lo que todos parecen estar de acuerdo es con las afirmaciones muy claramente personales de Dámaso Alonso⁶¹ (seguidor de las ideas básicas de la estilística alemana y de sus creadores Karl Vossler y Leo Spitzer) acerca de un acuerdo armonioso —deliberado o no, pero siempre existente en las grandes creaciones— que se produce entre el fenómeno calculado, restringido y parcial del uso de la lengua y el mensaje total (afectivo, conceptual, imaginativo o ideológico) del contenido de la obra.

Descubrimientos de lenguaje, de elecciones inusitadas, de variabilidades, tonalidades, decisiones que no logremos adecuar a una motivación unitaria —de integración no-arbitraria y deliberada de significante y significado para las obras del arte literario, en oposición a la relación arbitraria de significante y significado para el signo lingüístico de Saussure— no cumplirán los requisitos para un correcto análisis de la concepción estilística.

Se ha llamado “retórica” a toda elección intencional dentro del amplio acervo de posibilidades expresivas que propone el registro de una lengua, siempre que se establezcan de antemano finalidades específicamente predeterminadas, como manipular, convencer, lograr el voto, emocionar, colorear el ambiente o ganarle políticamente al contrincante como lo hacían los “rétor” u oradores de la antigua Grecia. Uso que la misma literatura griega ha aprendido de la política para la oralidad de la epopeya y de la tragedia: en la primera, con la intención de mantener atento al auditorio callejero de los “aedas” y estimular, al mismo tiempo, las dotes de su imaginación y de su fantasía para la visibilidad pictórica de cosas, lugares y personas; en la otra, para el logro purificante de la compasión y

⁶¹ Ver Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Editorial Gredos, Madrid, 1993, pp. 17-33 y 481-493.

del terror, finalidad fundamental de la “catarsis” de las obras trágicas. Uso que luego, lógicamente, también supieron aprender —para sus textos escritos— las grandes obras literarias de ayer, de hoy, y de mañana.

Este objetivo retórico se halla perfectamente definido en el escritor para niños o, por lo menos, en aquellos que han logrado de veras la comunicación con este oyente tan especial. Tan selectivo, veleidoso y crítico. Tan tremendamente absoluto y exigente.

En suma

El simple hecho de reconocer la existencia ficticia del narrador y —sobre todo— la servicial utilidad de las distintas voces que es capaz de adoptar de acuerdo a quien lo escucha, hace que el escritor —como un ente conocedor de los recursos retóricos— sepa llevar a cabo muchas maneras de expresarse: todas las que desee, de acuerdo a sus distintas y muy variadas necesidades expresivas.⁶²

La comprensión cabal del concepto de tono le proporciona al escritor la libertad interminable e inusitada de la más rica gama de posibilidades.

Recordemos también que ese “oyente” llamado niño no es un niño absoluto, abstracto, incommovible, antihistórico, sino que se concreta —de acuerdo a la época y al gusto de los escritores— de formas muy diversas.

Niño pequeño, niño grande, niño inocente, niño malicioso, niño optimista o niño triste, y así hasta el infinito. ¿O niño huérfano de madre, escuchando divertidos, consoladores y optimistas relatos de la selva desde la sabia entonación de las palabras creativas de su propio padre?

⁶² Ver en ACOTACIÓN núm. 18, las variaciones estilísticas y el tono para niños de los relatos de Quiroga.

¿Por qué un tono distinto de las otras obras?

Al cerrar el capítulo anterior, pocas líneas atrás, se ha hecho un alusión a la orfandad. Es importante recordar entonces que el famoso cuentista —ya conocido desde 1899 por las publicaciones de su país natal, y desde 1903 en Buenos Aires— comienza a escribir y a dar a la luz pública, en diferentes periódicos y revistas, cuentos especialmente dedicados a su hija Eglé, que acaba de cumplir los cinco; y a su hijo Darío, de cuatro años también recién cumplidos. Y lo hace precisamente muy pocos meses después de que la madre se ha suicidado en diciembre de 1915 mientras vivían en la selva: en la provincia argentina de Misiones. La edad de estos dos niños obliga, sin duda, al escritor a buscar por primera vez una fórmula que le permita hablar y conversar con ellos de una manera divertida, afectiva y —al mismo tiempo— accesible. Las íntimas razones psicológicas de estas necesidades expresivas, las interpreta el crítico argentino Noé Jitrik⁶³ de la siguiente manera:

[...] quiere salvar la escasa ternura que le quedaría. Quiroga no quería perderla, porque sabía que la estaba perdiendo. En consecuencia se pone activamente a rescatarla, pero no en el terreno real del afecto sino en el inventado de los cuentos, persuadiéndose a sí mismo de que con esas narraciones que apasionan a sus hijos, aunque más que a ellos a él mismo, suple todo lo que está perdiendo. De este engaño nacen los *Cuentos de la selva*, admitidos por todos como excelentes manifestaciones de amor. En efecto, lo son, pero más bien son expresiones de la incapacidad de ejercitar un amor que salve de la soledad y permita reconocerse tanto en el otro como en uno mismo.

Los *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga se hallan vigentes desde el segundo decenio del siglo pasado: desde 1918, para ser más exactos. ¿Qué tienen estos cuentos más allá de ese primer impulso, de ese dolido y triste amor de padre solitario? Imprescindible someterlos —ya que nadie lo ha hecho hasta el momento— a un delicado análisis gramatical y retórico por su increíblemente homogénea, inusitada y eficiente función poética. Factor que sin duda provoca —con respecto a estos cuentos— un éxito que nunca ha decaído, siempre creciente, siempre vivo y presente entre los niños de hispanoamérica.⁶⁴

⁶³ Ver Noé Jitrik, "Soledad: hurañía, desdén, timidez" en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 41-42.

⁶⁴ Ver en ACOTACIÓN núm. 19, algunos otros datos sobre los *Cuentos de la selva*.

La importancia estética, que los críticos de Quiroga —sin excepciones— reconocen en los relatos para niños, tiene que ver de manera indudable con la organización homogénea de todo el libro: esencialmente por la sencillez expresiva de sus recursos estilísticos. Ninguno de ellos pone en duda que los volúmenes anteriores y posteriores a *Cuentos de la selva* son recopilaciones heterogéneas.

Pero también se reconoce que *Los desterrados*, de 1926,⁶⁵ es el único libro de relatos breves —además de los relatos infantiles— que se propone trascender la mera colección de cuentos sencillamente desunidos.

Sin embargo, no todos estos textos de *Los desterrados* cumplen exactamente con los mismos recursos expresivos: como sucede, de manera indudable, en su prosa para los niños. Eficacia y mérito nunca de nuevo conseguidos por otros libros de Quiroga.

La expresión cotidiana

A propósito de una retórica unitaria, hay que advertir sin embargo que vamos a ver en los *Cuentos de la selva* frases absolutamente normales, habituales, que la retórica no ha consignado tal vez porque son simples expresiones del decir cotidiano. Pero las hemos anotado porque en todos y cada uno de los cuentos estas modalidades expresivas se densifican y reiteran.

Ciertos tipos de conjunción, ciertas ausencias, ciertas maneras de puntuar, ciertas formas sintácticas: ordenamientos o desórdenes, cierta adicción y selección semánticas —fenómenos que pueden indicar determinadas preferencias electivas— corresponden sin duda a las opciones estilísticas que están en manos de todos los hablantes de una lengua: factores importantes, esencialmente básicos, que por lo mismo pertenecen al dominio analítico de la simple gramática; campo del que nunca se escapa la menor frase que pertenezca a la expresión lingüística concreta: desde la más vulgar y cotidiana de los textos orales hasta la más sofisticada de los textos escritos.

La presencia multiplicada e insistente de formas habituales que se acumulan (¿de qué otro modo podemos reconocer a ciegas a parientes y amigos?) determina un esílo inconfundible, un marcado carácter, algún detalle distintivo.

En Horacio Quiroga encontraremos verdaderas figuras, clasificadas ya por la retórica; pero otras muchas veces la acumulación insistente de formas cotidianas, que acaso se utilicen también (¿y por qué no?) para una cierta finalidad deliberada.

⁶⁵ Ver en ACOTACIÓN núm. 20, a propósito de *Los desterrados*, ubicación personal y postura política de Horacio Quiroga.

Las variedades estilísticas de los relatos para adultos frente al tono homogéneo de *Cuentos de la selva*

Los libros y textos publicados en Montevideo por Horacio Quiroga, en su primera época, respondían al gusto modernista. Cuyo estilo representa para Quiroga "mi largo batallar posterior contra la retórica, el adocenamiento, la cursilería y la mala fe artísticas". Mientras que para sus críticos, Quiroga escapa —en su madurez— de la adjetivación culterana, la musicalidad innecesaria, la morosidad aristocratizante, el predominio de la elegancia sobre la eficacia. A propósito de aquella época, Ángel Flores⁶⁶ ilustra aquel mal gusto con las siguientes frases extraídas de sus viejos textos:

- El occidente se cubre de sangre.
- Son sus pechos nupcial incensario.
- De cincel praxitélico.
- Contéplase carne de lúbrica idea.
- Su lamprófora vesta.
- Su luz galvánica.

Posteriormente, el Quiroga famoso, el escritor que aún perdura y se convierte ni más ni menos que en un clásico, al mismo tiempo que se interesa por un mundo selvático, agresivo, aventurero —cuando se refugia en Misiones hasta identificarse con su fauna y su flora, y se propone sustituir el mundo artificioso del Modernismo por este mundo primitivo— transfigura también su estilo, hasta llegar poco a poco a una parquedad que casi concluye en el descuido verbal: en un notable, funcional y prolongado ejemplo de desnudez y economía, como puede observarse en estas líneas de los años veinte:⁶⁷

Mas al bajar el alambre de púa y pasar el cuerpo, su pie izquierdo resbaló sobre un trozo de corteza desprendida del poste, a tiempo que el machete se le escapaba de la mano.

Pero en los cuentos para niños sucede algo curioso:⁶⁸ entre esos dos extremos existe —es cierto— una compleja, minuciosa y obstinada retórica, siempre que la entendamos como el más adecuado de los instrumentos para el perfecto logro de las necesidades expresivas; y no como un sinónimo de adorno recargado o de artificio inútil y engañoso.

Éste será el trabajo de las próximas páginas: desentrañar una por una —de frases sencillamente cotidianas— estructuras formales cuya misión no es complicar o atiborrar significados sino entablar la más perfecta y estrecha relación entre un niño que escucha y un adulto que narra.

⁶⁶ Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, "Nota preliminar", p. 8.

⁶⁷ Horacio Quiroga, *Cuentos*, Sepan Cuantos 97, Porrúa, México DF, 1980, "El hombre muerto", p. 81.

⁶⁸ Ver en ACOTACIÓN núm. 18 las variaciones de su estilo y el tono para niños en Horacio Quiroga.

He aquí la imagen de un mundo que el niño no conoce, o no es capaz de interpretar

Presencia del epíteto

Como un primer acercamiento al estilo del tono de los relatos para niños, anotaremos enseguida algunas expresiones que siempre están presentes en cada uno de estos cuentos.

Los *Cuentos de la selva*⁶⁹ son ocho. Y si queremos insistir en la idea de la homogeneidad filológica del libro, y a su vez demostrarla, es importante entonces dar ejemplos textuales de cada uno de los ocho cuentos:⁷⁰

1. "La tortuga gigante":
—Voy a comer tortuga, que es una carne muy rica (10).
2. "Las medias de los flamencos"
—Los pescados, como no caminan, no pudieron bailar (21).
3. "El loro pelado":
—El dueño de casa, que precisamente iba en ese momento a comprar una piel de tigre (37).
4. "La guerra de los yacarés":
—Fueron corriendo a ver al Surubí, que vivía en una gruta grandísima en la orilla del río Paraná, y que dormía siempre al lado de su torpedo (52).
5. "La gama ciega":
—Tuvo dos hijos mellizos, cosa rara entre los venados (61).
6. "Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre":
—El mayor de ustedes, que es muy amigo de cazar cascarudos (75).
7. "El paso del Yabebirí":
—Las rayas, que tienen muchos hijos, (105).
8. "La abeja haragana":
—Una culebra verde de lomo color ladrillo, que la miraba enroscada y presta a lanzarse sobre ella (113).

Estos ejemplos corresponden, como ya lo dijimos, a estructuras sintácticas simplemente habituales. No hay aquí oficio artificial, deliberadamente elabora-

⁶⁹ Horacio Quiroga, *Cuentos de la selva*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1973, 120 pp. A las páginas de esta edición corresponden todos los números que indicaremos a continuación para los ejemplos textuales. Ver ACOTACIÓN núm. 4, sobre la Edición Crítica.

⁷⁰ En este primer instante viene el nombre completo de cada uno de los relatos; además se numeran de acuerdo al mismo orden en que ellos aparecen dentro del volumen. Pero, más adelante, la referencia al nombre de los cuentos sólo ha sido indicada por abreviaturas y la numeración de las páginas correspondientes.

do. Lo que sucede es que frases como éstas son notoriamente abundantes en cada uno de los cuentos del libro de Quiroga. Las denominaré sencillamente frases explicativas: ni más ni menos porque es lo que son en realidad desde el punto de vista de la función de enlace ilustrativo perteneciente al “narrador”.

Ellas consisten, como puede observarse, en un conjunto de palabras que se intercalan precisamente entre dos comas, o entre coma y punto que finaliza la oración, indicándose aquí que su colocación es optativa y de ningún modo consustancial a la formalidad imprescindible de las oraciones:

- , que es una carne muy rica.
- , como no caminan,
- , que precisamente iba en ese momento a comprar una piel de tigre que le hacía falta para la estufa,
- , que vivía en una gruta grandísima en la orilla del río Paraná,
- , cosa rara entre los venados,
- , que es muy amigo de cazar cascarudos,
- , que tienen muchos hijos,
- , que la miraba enroscada y presta a lanzarse sobre ella.

Hemos hablado de la puntuación que siempre corresponde, envuelve y acorrala a este tipo de frases explicativas. El solo nombre “explicativa” indicará además un nuevo campo filológico fuera del campo de la puntuación, y es el que se refiere a los significados de los signos: lo que a su vez demuestra que también el problema pertenece a la rama de la semántica.

Sin embargo, tal vez, una tercera división de la gramática deba explicar la verdadera esencia del fenómeno. Me refiero a la zona de la sintaxis: lugar en que la retórica —como una cuarta instancia además— lo instalará entre sus figuras con el nombre de epíteto. Del diccionario de Helena Beristáin⁷¹ copiamos textualmente:

EPÍTEO:

Figura sintáctica que consiste en agregar a un nombre una expresión —palabra, frase u oración— de naturaleza adjetiva que puede resultar necesaria para la significación [...] aunque algunos llaman epíteto solamente al adjetivo pleonástico que repite innecesariamente una parte del significado ya presente en el sustantivo: hormiga “laboriosa”, imagen “espantosa” de la muerte [...] Desde el punto de vista gramatical, puede adoptar la forma de un complemento adnominal, de una construcción perifrástica, la de una aposición o la de un simple adjetivo.

En distintas épocas ha cambiado el criterio acerca del uso correcto de epíteto. Algunos retóricos han pretendido prohibir que se acumulen varios (como Quintiliano); otros, sólo regular su empleo, limitándolo a tres, por ejemplo.

Es necesario, sin embargo retomar de esta cita algunas frases importantes: “de naturaleza adjetiva”, “pleonástico”, “complemento adnominal”, “prohibir o regular su empleo”.

⁷¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México DF, 1988, pp. 196-197.

Esta última frase da a entender que no se aconseja su abuso, sobre todo si nos estamos refiriendo a sus rasgos pleonásticos: redundantes o repetitivos, como es el caso de los ejemplos “agua mojada”, “nieve blanca” o “fuego ardiente”.

Ahora bien, lo importante es explicar lo de “naturaleza adjetiva”; y lo de “complemento adnominal” o frase que cumple las mismas funciones de un adjetivo común, que siempre es “adnominal” porque va adjunto al nombre o sustantivo.

¿Sabemos claramente cuáles son esas funciones? Una, la más conocida, es aumentar la “comprensión” del sustantivo; comprensión denominada habitualmente “calificación” y es por eso que se habla de “adjetivos calificativos”. Pero la más importante es la reducción de la “extensión” o cantidad de casos a los que se refiere el sustantivo. Por eso, la ley aristotélica —recordemos que los lógicos son los padres de la gramática— es “a menor extensión, mayor comprensión; y viceversa”.

De esta manera, podemos reducir la extensión con sólo un adjetivo común: niño “grande”, casa “azul”, mesa “rectangular”; frases en las que las palabras “niño”, “casa” y “mesa” dejan de referirse ya a “todos los niños”, “todas las casas” y “todas las mesas”. Con los adjetivos “grande”, “azul” y “rectangular” la cantidad de objetos a la que alude cada frase queda reducida a una cantidad mucho menor porque no todos los niños son grandes, pocas casas son azules, un gran número de mesas no son rectangulares: hemos pasado, así, del grado universal (todo) al grado particular (más que uno y menos que todo).

Sin embargo, y con mayor razón, mediante “complementos adnominales” (según expresión de Beristáin) o —lo que es exactamente lo mismo— “complementos del nombre” y “oraciones subordinadas adjetivas” (según las denominaciones académicas) la reducción de la extensión y el aumento de la comprensión se realiza mucho mejor (si el hablante así lo estima conveniente) y de un modo tan específicamente determinado que de la posibilidad total de casos que corresponde a un sustantivo llegamos al grado singular, a la unidad, que es la extensión más reducida; ni más ni menos que el conjunto de un solo elemento; y, en consecuencia, a la comprensión más completa: el niño “que lleva guantes de boxeador y una gorra blanca”, la casa “que queda en la esquina de Amate y Morelos”, la mesa “del comedor de mi vecina”.

Ahora bien, volviendo a la puntuación, nunca se coloca una coma entre un sustantivo y su correspondiente adjetivo. Y así he cumplido con todas las frases anteriores: me refiero a los ejemplos de la función adjetiva dados por mí, ya sea mediante una sola palabra o mediante expresiones de pocos o muchos vocablos.

Pero, ¿qué significan las comas que Horacio Quiroga ha colocado tan correctamente en las frases explicativas expuestas textualmente al inicio del presente acápite? Que ellas no cumplen en esencia la función adjetiva porque —lógicamente— no disminuyen la extensión ni aumentan la comprensión de los conceptos tortuga, pescado, dueño de casa, Surubí, gama, coatí, raya, culebra. La extensión sigue siendo universal porque todas las tortugas son de carne muy rica, porque ningún pescado camina, porque el dueño de casa sigue siendo el mismo aunque vaya en ese momento a comprar una piel de tigre, porque todos los pescados denominados surubíes viven en grutas a la orilla del Paraná, porque los venados no tienen mellizos, porque todos los coatíes son amigos de cazar cascarrudos, porque todas las rayas tienen muchos hijos, porque las culebras siempre se enroscan y están prestas a lanzarse contra el enemigo.

Para los que saben y conocen bien a estos animales, en la esencia misma de su propio concepto se hallan implícitos detalles que Quiroga explicita para los niños como prioridad ineludible, pero también para todos aquellos que no hemos estado nunca en la selva: vale la pena recordar aquí que fuera del hecho de haber vivido Quiroga personalmente en el territorio amazónico de Misiones, nuestro escritor —siguiendo de primera mano las enseñanzas de Julio Verne, a quien domina literariamente y admira por su seriedad científica— es, al mismo tiempo que el mejor narrador de relatos cortos de Hispanoamérica en su momento histórico, un estudioso serio de la flora y la fauna de San Ignacio; lugar donde tuvo su casa, un jardín botánico y un pequeño zoológico.

Así, para Quiroga —que sí conoce las tortugas— decir que su carne es muy rica es lo mismo que asegurar que la nieve es blanca y el fuego es caliente porque ese color y esa temperatura están implícitos en los conceptos de la nieve y del fuego: cosa muy bien sabida por los adultos. Sin embargo, no es difícil imaginar a un niño muy pequeño que aún no sabe que el fuego quema y la nieve es blanca; le explicaremos entonces —le explicitaremos— atributos que de todos modos están implícitos en los conceptos que no conoce.

Podemos copiar, ahora, el significado de epíteto que expone en su diccionario⁷² el gran filólogo español Fernando Lázaro Carreter (hasta hace poco tiempo, director de la Real Academia Española):

Adjetivo calificativo que, como adjunto al nombre, le añade una cualidad o la subraya, sin modificar su extensión ni su comprensión [...] frente al calificativo propiamente dicho que aumenta su comprensión, especificándola [...]. Un tipo muy frecuente es el “epithetum constans”, que conviene intrínsecamente al sustantivo (la blanca nieve).

Para cerrar estas líneas, convendría decir que llama la atención el hecho de que Lázaro Carreter siga considerando adjetiva una función que no cumple ni uno ni otro de los trabajos que le corresponden: es como si siguiéramos considerando “cuchillo” a un objeto que no tiene ni mango ni hoja.

Lo importante es dejar establecido que las palabras o frases adjetivas no se separan, con comas, de su correspondiente sustantivo. Por el contrario, el epíteto o frase explicativa siempre se separa del sustantivo mediante una coma. Por eso, si decimos “rayas que tienen muchos hijos”, sin coma, vamos a pensar que existen rayas que no tienen muchos hijos; y lo que se quiere mediante el epíteto es precisamente explicar y recalcar un rasgo que corresponde a todos los miembros de la misma especie.⁷³ Animales que comportan facetas obligatoriamente ignoradas por el oyente, a quien es necesario dar informaciones que le permitan comprender el mundo reflejado en el texto.

⁷² Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1984, pp. 165-166.

⁷³ Si se quiere profundizar en el problema desde el punto de vista de la puntuación, se puede ver Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, Editorial Vox, Barcelona, 1983, pp. 216-217. Y Andrés Bello y Rufino José Cuervo, *Gramática de la lengua castellana*, Editorial Sopena Argentina, Buenos Aires, 1954, pp. 34, 35, 406, 407.

¿Definición o descripción?

A Quiroga no le cabe la menor duda de que su oyente desconoce detalles importantes de este mundo selvático. Sigue explicando, entonces, pero de un modo diferente:

1. (T. g.)

—Fue entonces a la laguna, buscó una cáscara de tortuga chiquita, y después de limpiarla bien con arena y ceniza la llenó de agua y le dio de beber al hombre. (12).

2. (M. fl)

—las que estaban hermosísimas eran las víboras: [...] estaban vestidas con traje de bailarina, del mismo color de cada víbora [...] y las yararás, una pollerita de tul gris pintada con rayas de polvo de ladrillo y ceniza, porque así es el color de las yararás. (21, 22).

3. (L. p.)

—de pronto vio brillar en el suelo, a través de las ramas, dos luces verdes, como enormes bichos de luz. [...] Entonces vio que aquellas dos luces verdes eran los ojos de un tigre que estaba agachado, mirándolo fijamente. (33).

4. (G. y)

—En seguida se pusieron a hacer el dique. Fueron todos al bosque y echaron abajo más de diez mil árboles, sobre todo lapachos y quebrachos, porque tienen la madera muy dura... Los cortaron con la especie de serrucho que los yacarés tienen encima de la cola; los empujaron hasta el agua, y los clavaron a todo lo ancho del río, a un metro uno del otro. Ningún buque podía pasar por allí, ni grande ni chico. (46).

5. (G. c.)

—Un oso hormiguero de una especie pequeña cuyos individuos tienen un color amarillo y por encima del color amarillo una especie de camiseta negra sujeta por las cintas que pasan por encima de los hombros. Tienen también la cola prensil, porque viven siempre en los árboles, y se cuelgan de la cola. (65, 66).

—Esta vez el nido tenía abejas oscuras, con una fajita amarilla en la cintura, que caminaban por encima del nido. El nido también era distinto; [...] salieron en seguida cientos de avispas, miles de avispas que la picaron en todo el cuerpo, (63, 64).

6. (C. de c. y de h.)

—¡Vamos a buscar las herramientas del hombre! Los hombres tienen herramientas para cortar fierro. Se llaman limas. Tienen tres lados como las víboras de cascabel. Se empuja y se retira. (81).

7. (P. del Y.)

—En el río Yabebirí, que está en Misiones, hay muchas rayas, porque “Yabebirí” quiere decir precisamente “Río-de-las-rayas”. Hay tantas, que a veces es pe-

ligoso meter un solo pie en el agua. Yo conocí un hombre a quien lo picó una raya en el talón y que tuvo que caminar renqueando media legua para llegar a su casa: el hombre iba llorando y cayéndose de dolor. Es uno de los dolores más fuertes que se puede sentir. (89).

8. (A. h.)

—En las puertas de las colmenas hay siempre unas cuantas abejas que están de guardia para cuidar que no entren bichos en la colmena. Estas abejas suelen ser muy viejas, con gran experiencia de la vida y tienen el lomo pelado porque han perdido todos los pelos de rozar contra la puerta de la colmena. (109, 110).

Aquí nos encontramos con oraciones o párrafos extensos cuya finalidad es retratar las formas, los colores, la imagen, la pintura, el retrato profusamente abigarrado, el detalle palpable de acciones y funciones típicamente específicos de los animales selváticos que nunca conocemos de primera mano, ni por su aspecto físico ni por sus rasgos más característicos:

- una pollerita de tul gris pintada con rayas de polvo de ladrillo y ceniza.
- aquellas dos luces verdes
- y por encima del color amarillo una especie de camiseta verde
- abejas oscuras con una fajita amarilla en la cintura
- estas abejas suelen ser muy viejas, con una gran experiencia de la vida y tienen el lomo pelado

Pero también está el boceto local de la hidrograffa, del tipo de herramienta, de los utensilios, de las construcciones:

- porque “Yabebiri” quiere decir precisamente “Río-de-las-rayas”. Hay tantas, que a veces es peligroso meter un solo pie en el agua.
- tienen herramientas para cortar fierro. Se llaman limas. Tienen tres lados como las vřboras de cascabel. Se empuja y se retira.
- buscó una cáscara de tortuga chiquita, y después de limpiarla bien con arena y ceniza la lleno de agua y le dio de beber.
- se pusieron a hacer el dique. Fueron todos al bosque y echaron abajo [...] lapachos y quebrachos, porque tienen la madera muy dura... Los cortaron con la especie de serrucho que los yacarés tienen encima de la cola.

¿Colocaremos estos rasgos en el bando indudable de las descripciones? El diccionario de la Real Academia Española, en la página correspondiente a su ubicación literal, nos dice textualmente:

DESCRIBIR: // 1. Delinear, dibujar, figurar una cosa, representándola de modo que dé cabal idea de ella. // 2. Representar a personas o cosas por medio del lenguaje, refiriendo o explicando sus distintas partes, cualidades o circunstancias. // 3. Definir imperfectamente una cosa, no por sus predicados esenciales, sino dando una idea general de sus partes o propiedades.

Parece ser que casi todos los ejemplos vistos un poco más arriba responden —matemáticamente— a la explicación minuciosa de las tres acepciones de la Academia. Sin embargo, tampoco falta a veces la explicación precisa, concreta, inconfundible, que se parece más a las afirmaciones de una definición esencial:

- porque así es el color de las yararás
- especie de serrucho que los yacarés tienen encima de la cola
- de una especie pequeña
- porque viven siempre en los árboles, y se cuelgan de la cola
- tienen tres lados [...] se empuja y se retira
- porque “Yabebiri” quiere decir precisamente “Río-de-las-rayas”
- suelen ser muy viejas
- tienen el lomo pelado

En este último caso, entonces, nos alejamos de las figuraciones descriptivas, pero estamos más cerca de las definiciones, porque según la academia:

Definir: // Fijar con claridad, exactitud y precisión la significación de una palabra o la naturaleza de una cosa.

Por eso, por comportar la estampa detallada de las descripciones concretas; y, al mismo tiempo, incluir explicaciones exactas y oportunas, he llamado al recurso que corresponde a estos ejemplos definiciones descriptivas: para no confundirlas con las definiciones propiamente tales, escuetas, absolutas, que sólo abstraen lo esencial para expresar conceptos puros, descarnados, como lo hace el diccionario, sin alcanzar a dar la imagen del objeto.

Antes de cerrar este tema, conviene tener presente un atributo poco recordado en lo que se refiere a la índole de las figuras retóricas: la facultad de que subsistan dos o más de ellas casi en el mismo espacio lingüístico.

Así, en este caso específico de las definiciones descriptivas, nos hemos encontrado —por ejemplo— con la inclusión de “comparaciones”:

- dos luces, como enormes bichos de luz
- una especie de serrucho
- tienen tres lados como las víboras

Pero también con la figura llamada “hipérbole” o “exageración”:

- estaban hermosísimas
- enormes bichos de luz

- echaron abajo más de diez mil árboles
- cientos de avispas, miles de avispas
- iba llorando y cayéndose de dolor
- suelen ser muy viejas, con gran experiencia

Sin embargo estos dos recursos —comparación e hipérbole— no sólo ayudan a las descripciones sino que se hayan incluidos en muchas otras figuras, o —lo más lógico— realizan tareas completamente autónomas. Funciones que observaremos específicamente más adelante, en este mismo tono de *Cuentos de la selva*.

Necesidad de los porqué

Siempre dentro del campo de las explicaciones y las aclaraciones más profundas que necesita un mundo nuevo, el porqué de un fenómeno no sólo gusta mucho a los niños —y también al adulto— sino que aparte del placer, el origen de un hecho nos da noticias esenciales, sabidurías indelebles.

Y por eso, el libro de Quiroga no economiza explicaciones simples y abundantes —generalmente breves y atractivas— de la causa de los fenómenos, para satisfacer al niño plenamente:

1. (T. g.)

—porque allá hay mates tan grandes como una lata de querosene (10) // — La había llevado arrastrando porque la tortuga era inmensa, tan alta como una silla y pesaba como un hombre. (11)

2. (M. fl.)

—sólo los flamencos estaban tristes, porque como tienen muy poca inteligencia, no habían sabido cómo adornarse (22) // —porque la lengua de las víboras es como la mano de las personas. (26)

3. (L. p.)

—Los loros son tan dañinos como la langosta, porque abren los choclos para picotearlos, los cuales, después, se pudren con la lluvia (31) // Decía otras cosas más que no se pueden decir, porque los loros, como los chicos, aprenden con gran facilidad malas palabras. (32)

4. (G. y.)

—Y hablaban así con orgullo porque estaban seguros de que su nuevo dique no podría ser deshecho ni por todos los cañones del mundo (50, 51) // con un horrible estampido la bala reventó en el medio del dique, porque esta vez habían tirado con granada. (51)

5. (G. c.)

—Una colmena de abejas que no picaban porque no tenían agujijón (63) // Pero tenga mucho cuidado con los perros, porque en la otra cuadra vive precisamente un hombre que tiene perros para seguir el rastro de los venados. (68)

6. (C. de c. y de h.)

—Deben aprenderlo, porque cuando sean viejos andarán siempre solos, como todos los coatís (75) // El padre consintió, pero no sin que las criaturas se pusieran sandalias, pues nunca los dejaba andar descalzos de noche, por temor a las víboras. (79)

7. (P. del Y.)

—Ellas dijeron “ni nunca” porque así dicen los que hablan guaraní, como en Misiones (92) // El hombre estaba siempre tendido, porque había perdido mucha sangre. (97)

8. (A. h.)

—se mataban trabajando para llenar la colmena de miel, porque la miel es el alimento de las abejas recién nacidas (109) // La culebra se reía, y con mucha razón, porque jamás una abeja ha hecho ni podrá hacer bailar a un trompito. (115)

Si observamos bien los ejemplos que se han copiado aquí, todos utilizan —en algún punto— la conjunción “porque”:

- porque allá hay mates
- porque la tortuga era inmensa
- porque no tenían agujijón

La misión de las conjunciones, en la mayoría de los casos, consiste en “conjuntar”, unir, o estar al centro entre dos oraciones. Sin embargo, la presencia de una conjunción —a cambio de su ausencia, que también es válida— determina de plano un compromiso absolutamente lógico. Así, depende del tipo de conjunción la relación que se establece entre el primer y el segundo enunciado.

La conjunción “porque” y sus sinónimos “pues”, “ya que”, “debido a”, “a causa de”, y muchas veces el “que” completamente solitario, toman el nombre de “conjunciones causales”. Esto se debe a que después de ellas se da la causa del fenómeno.

Hay otras conjunciones que indican consecuencia, sucesión temporal, recolección de ideas previamente expuestas, negación de lo dicho con anterioridad, conclusión, elección, ordenamientos, alternancias, simultaneidad y muchos otros compromisos de tipo lógico.

Cuando el escritor no gusta de utilizar las numerosas conjunciones con que cuenta el acervo de la lengua castellana y coloca las oraciones sólo de un modo yuxtapuesto, diremos que su estilo resulta ser “asindético” (sin conjunciones).

En el caso contrario, la abundancia de conjunciones, la coordinación constante de oraciones, dará un estilo que se llama “polisindético” (de muchas conjunciones): es la modalidad estética del libro que estamos estudiando. Pero lo más llamativo dentro de su uso es la gran afluencia de los “pues” y los “porque”, razón por la cual llamaré a estos recursos expresiones causales.

Es importante que aquí quede constancia de que si bien las configuraciones asindéticas y polisindéticas pertenecen a la retórica, las expresiones causales no constituyen figuras en el estricto sentido de la palabra. Son simplemente normales, cotidianas maneras de expresarse: sencillas fórmulas correctas y habituales del uso del idioma.

Así, las expresiones causales quedan en el acervo de recursos que vamos encontrando en el tono de *Cuentos de la selva* sólo por la insistente proporción de su concurrencia.

De nuevo lo mismo

El interés por retratar este lugar inaccesible que muchos niños no conocen, como lo es la selva de Misiones junto al Paraná, en la frontera norte de Argentina, hace que todavía se eche mano de ingeniosos recursos:

1. (T. g.)

—Cortó enredaderas finas y fuertes, que son como piolas, acostó con mucho cuidado al hombre encima de su lomo, y lo sujetó bien con las enredaderas para que no se cayese. (13)

2. (M. fl.)

—Cuando las víboras danzaban y daban vueltas apoyadas en la punta de la cola. (22)

3. (L. p.)

—Era el pájaro más raro y más feo que puede darse, todo pelado, todo rabón, y temblando de frío. (35)

4. (G. y.)

—Ahora bien, ese buque de color ratón era un buque de guerra, un acorazado con terribles cañones (49) // Hay un buque de guerra que pasa por nuestro río y espanta a los pescados. Es un buque de guerra, un acorazado. (53)

5. (G. c.)

—había una vez un venado —una gama—, que tuvo dos hijos mellizos. (61)

6. (C. de c. y de h.)

—El mayor de ustedes, que es muy amigo de cazar cascarudos, puede encontrarlos entre los palos podridos, porque allí hay muchos cascarudos y cucarachas. (75)

7. (P. del Y.)

—Y en el preciso momento en que las rayas, desgarradas, aplastadas, ensangrentadas, veían con desesperación que habían perdido la batalla. (104)

8. (A. h.)

—Al fin llegó al fondo, y se halló bruscamente ante una víbora, una culebra verde de lomo color ladrillo, que la miraba enroscada y presta a lanzarse sobre ella. (113)

Si se observan estos ejemplos con atención, veremos que se refieren simplemente a sinónimos; o conceptos que —si bien no lo son exactamente— de alguna manera cumplen con su misma función:

- enredaderas finas y fuertes piolas
- danzaban-daban vueltas
- pelado-rabón
- buque de guerra-acorazado
- un venado-una gama
- cascarudos-cucarachas
- desgarradas-aplastadas
- víbora-culebra

El sinónimo también resuelve el problema de lo desconocido. El niño puede ignorar uno u otro de los términos que se exponen, pero casi nunca los dos; ésa es la base de su uso. He llamado al fenómeno escuetamente sinonimia.

¿De qué manera imaginar y colorear?

Aún no se acaban los ejemplos que pretenden ahondar en lo que nunca ha sido visto. Hay nuevos modos de explicar, que evitan confusiones y retratan muy bien algo difícil de materializar mediante el simple esfuerzo de la mente:

1. (T. g.)

—La había llevado arrastrando porque la tortuga era inmensa, tan alta como una silla, y pesaba como un hombre. (11)

2. (M. fl.)

—Las ranas se habían perfumado todo el cuerpo, y caminaban en dos pies. Además, cada una llevaba colgada como un farolito, una luciérnaga que se balanceaba (21) // No apartaban la vista de las medias, y se agachaban también tratando de tocar con la lengua las patas de los flamencos, porque la lengua de las víboras es como la mano de las personas. (26)

3. (L. p.)

—Los loros son tan dañinos como la langosta, porque abren los choclos para picotearlos, los cuales, después, se pudren con la lluvia (31) // y volaba lejos, hasta que vio debajo de él, muy abajo, el río Paraná, que parecía una lejana y ancha cinta blanca (33) // El loro, gritando de dolor y de miedo, se fue volando, pero no podía volar, porque le faltaba la cola que es como el timón de los pájaros. (35)

4. (G. y.)

—Pronto vieron como una nubecita de humo a lo lejos, y oyeron un ruido de “chas-chas” en el río como si golpearan el agua muy lejos (44) // Los yacarés dieron un grito de triunfo y corrieron como locos al dique. (57)

5. (G. c.)

—vio de pronto ante ella, en el hueco de un árbol que estaba podrido, muchas bolitas juntas que colgaban. Tenían un color oscuro, como el de las pizarras (62) // Se acordó asimismo de la recomendación de su mamá; mas creyó que su mamá exageraba, como exageran siempre las madres de las gamitas. (64)

6. (C. de c. y de h.)

—aquel naranjal estaba dentro del monte, como pasa en el Paraguay y Misiones, y ningún hombre vino a incomodarlo (76) // pero cuídenlo bien, y sobre todo no se olviden de que los coatís toman agua como ustedes. (80)

7. (P. del Y.)

—Vio al hombre caído como muerto en la isla (91-92) // Pero apenas hubo metido una pata en el agua, sintió como si le hubieran clavado ocho o diez terribles clavos en las patas, y dio un salto atrás: (92) // El tigre quedó roncando de dolor, con la pata en el aire; y al ver toda el agua de la orilla turbia como si removieran el barro del fondo, (92)

8. (A. h.)

—La culebra se echó a reír [...] Salió un instante afuera, tan velozmente que la abeja no tuvo tiempo de nada. Y volvió trayendo una cápsula de semillas de eucalipto, de un eucalipto que estaba al lado de la colmena y que le daba sombra. Los muchachos hacen bailar como trompos esas cápsulas, y las llaman trompitos de eucalipto [...] y arrollando vivamente la cola alrededor del trompito como un piolín la desenvolvió a toda velocidad, con tanta rapidez que el trompito quedó bailando y zumbando como un loco [...] La culebra se reía [...] porque jamás una abeja ha hecho ni podrá hacer bailar a un trompito. (115)

Estos ejemplos dejan claramente a la vista dos entidades muy distintas y de categorías muy diversas que, sin embargo, se acercan y se enfrentan sobre la base de alguna analogía:

—tortuga inmensa -----	como silla
—luciérnaga -----	como farolito
—lengua -----	como la mano
—loro dañino -----	como la langosta
—río -----	que parecía una ancha cinta blanca
—cola -----	que es como un timón
—ruido -----	como si golpearan el agua muy lejos
—yacaré dando gritos -----	como si estuvieran locos
—color oscuro -----	como el de las pizarras
—coatí toma agua -----	como las personas
—hombre caído -----	como si estuviera muerto
—agua turbia -----	como si removieran el barro del fondo
—semillas de eucalipto -----	como trompitos

Para entablar la cercanía, se utilizan aquí el adverbio de modo “como” y las oraciones subordinadas “que es como” y “que parecía”.

Cuando los términos son rápidos y escuetos, se habla de comparación. Cuando éstos resultan extensamente detallados, la figura adquiere el nombre clásico de símil: como sucede, por ejemplo, en “La abeja haragana” (cuento núm. 8) con casi toda la página 115, donde se explica detenidamente —como puede observarse en el ejemplo copiado de la misma— la forma en que los muchachos convierten las semillas del eucalipto en pequeños trompos, y de qué modo la culebra actúa como si fuera un piolín que deja al trompito zumbando como un loco.

La comparación, y con mayor razón el símil, son medios excelentes para ilustrar y retratar sucesos, cosas, lugares, animales, personas que no conocemos y —por lo mismo— son difíciles de imaginar y materializar. Es ésta la razón, sin duda, por la que en las epopeyas de Homero el símil no sólo es un recurso copioso sino —por sobre todo— imprescindible y trascendental.

He aquí una tregua para reconstruir y revisar algunos términos

En este punto, tal vez es necesario establecer un cierto retroceso para captar un poco más de cerca la configuración imitativa de lo concreto, pues todos los recursos observados hasta el momento en el libro de Quiroga poseen en común una cualidad que los aproxima. Todos ellos conforman, de algún modo, el retrato de una determinada realidad: ficticia o verdadera. De este modo, las frases explicativas; las definiciones y descripciones; las sinonimias; y, tal vez parcialmente y de manera ocasional, las expresiones causales; todas ellas apuntan a los factores que se captan mediante los sentidos. Es decir, a la percepción, a la intuición, a lo inmediatamente sensorial.

Independientemente de cualquier teoría del conocimiento de la realidad; independientemente de cualquier concepción de la realidad en sí misma; consideradas como etapas, como niveles, como una inevitable distorsión artificiosa y forzada a causa de necesidades metodológicas o didácticas, o como polos antagónicos; ya sea unificándolas, conciliándolas, o sobreestimando una de ellas; hay dos maneras de conocer: o por los sentidos o por la razón. Lo sensible y lo racional. Lo subjetivo y lo objetivo. El conocimiento intuitivo, productor de imágenes; el conocimiento lógico, productor de conceptos.⁷⁴ La concreción y la experiencia de la poesía (entendida como “literatura” o arte creativo mediante la palabra, según el término griego); la abstracción y la esencialidad de la filosofía y de la ciencia.

En el hecho, ninguna de las dos formas de conocer podría darse pura. Y sin embargo, a causa de una necesidad metodológica de sistematización, la distinción dicotómica de intuición y concepto es sumamente útil para acercarse, aunque sea tangencialmente, a los problemas de conocimiento que plantea el arte.

⁷⁴ Ver la dicotomía en Benedetto Croce, *Estética*, Colección Ensayos-Arte-Estética, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1969, pp. 85-106.

Las intuiciones no sólo son imagen de lo vivo, de lo real, de lo inmediatamente sensible, de lo que se percibe directamente por los cinco sentidos. También son ilusión y fantasía. A la finalidad de la intuición no le interesa ni la ficción ni la fotografía exacta de la realidad. Lo percibido o lo pensado. Su objetivo es la concreción, la singularidad, la perfección de lo inconfundible, la ubicación de una imagen en el espacio y en el tiempo. Espacialidad y temporalidad que constituye el antónimo de la inespecialidad y la intemporalidad del concepto.

El recurso de la comparación recientemente visto en el acápite anterior (también su forma extensa y exhaustiva, que se llama símil), serían las figuras más dotadas para lograr el dibujo del mundo narrativo: las que se encuentran más cerca del perfil, de la sensación, de la ilustración de lo real o de lo ficticio. Es decir, más dotadas para retratar lo palpable, lo visible, lo sonoro, lo sustancioso, o lo aromático: y esto, a causa de la inmediatez y la cercanía de una determinada equivalencia de objetos o fenómenos que conocimos con anterioridad y recordamos como percibidos alguna vez de manera concreta.

Por esto, una sencilla analogía es capaz de irradiar, como un golpe sintético, sin pérdida de tiempo, el testimonio de lo verosímil: sólo mediante ese espejismo que se llama imagen.

Aquí conviene recordar un factor llamativo de la imagen como figura literaria, y es el hecho de que ella no se logra habitualmente mediante expresiones cotidianas, comunes o espontáneas (cosa que a veces sí sucede, especialmente entre los grandes escritores⁷⁵ sino siempre apoyada por diversos medios retóricos; relacionados con el vocabulario como la sinonimia o con diversos usos metafóricos como la personificación, la sinécdoque, la metonimia o la metáfora; o con la sintaxis, como la frase explicativa y la descripción; o, finalmente, con los recursos del pensamiento y de la lógica, como —precisamente— la comparación.

Sin embargo, no debemos olvidar que la metáfora —a pesar de que pertenece al campo de la semántica— es una especie de comparación implícita, donde sólo el “como” ha sido obviado.⁷⁶ No es común que haya metáforas en textos infantiles narrativos precisamente por ese nexo oculto que no establece a primera vista la comparación; pero, además, por la poca experiencia literaria de los niños. Es ésta la razón por la que en todo el libro de Quiroga se encuentran sólo cuatro metáforas:

- Vio una luz lejana en el horizonte, un resplandor que iluminaba el cielo [luz eléctrica, el brillo encendido de una ciudad en la noche] (15)
- De sus ojos brotaron dos rayos de ira [la mirada agresiva del tigre] (38)
- Le examinó los ojos bien de cerca con un vidrio redondo muy grande [una lupa] (68)

⁷⁵ He aquí dos ejemplos de Neruda: “tomates repetidos hasta el mar” (en “Explico algunas cosas”); y “agricultor temblando en la semilla” (en “Alturas de Macchu Picchu”).

⁷⁶ El diccionario de la Real Academia Española dice, con relación a la metáfora: “Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de la voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita”.

—Detrás de los perros vienen siempre los hombres con un gran ruido, que mata [armas de fuego] (76)

Interesante es notar aquí que todas estas metáforas se producen desde el punto de vista de los animales, que no conocen o no interpretan bien ciertos fenómenos:

- la luz artificial y las ciudades (la tortuga),
- la mirada del tigre (el loro),
- la lupa (las gamitas), y
- las armas del hombre (la madre de los coatís).

Así, la imagen —si no es la copia exacta y matemática de la realidad (pues los animales no discurren ni opinan utilizando el lenguaje de los hombres)— por lo menos constituye el intento del escritor por dibujar un mundo de su fantasía que, de algún modo, refleja —en nuestro caso— seres, actos, costumbres, espacios verdaderos.

De esta manera se entiende que el filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914), creador de la Semiótica como disciplina científica independiente, haya dado a la imagen —con mucha justicia— el nombre de “ícono”:

Peirce concede un papel central a esta parte de su teoría que se basa en la relación signo-objeto, en virtud de que, para él, un signo “representa” (luego es ícono), y remite a realidades extra-lingüísticas [...] El ícono es un signo que opera por la similitud entre dos elementos; por ejemplo, el dibujo de un objeto y el objeto dibujado. Se refiere al objeto denotado en virtud de caracteres que le son propios por una cualidad o propiedad que lo vuelve capaz de ser un “representamen”, cualidad que el signo posee independientemente de la existencia del objeto, si bien se requiere la existencia del objeto para que se establezca la convención conforme a la cual el ícono actúa como signo; ya que lo designa al reproducirlo o imitarlo, es similar al objeto. Cualquier cosa (cualidad, individuo existente o ley) es un ícono de alguna otra cosa en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella, pues un signo es un ícono cuando existe semejanza entre el representado y el representante, es decir, cuando existe una relación de semejanza entre la estructura relacional del ícono y la estructura relacional del objeto representado. El representante es un estímulo visual, auditivo, gestual es un modelo imitativo, perceptible, que ofrece una serie de rasgos propios del objeto representado y otros que no lo son.⁷⁷ [Los subrayados son míos]

Pero tampoco habría que olvidar que, para el filósofo italiano Benedetto Croce (1866-1952), esteta y lingüista y además historiador y político, la imagen es un principio de la epistemología porque constituye uno de los dos modos de conocer que permite distinguir, precisamente, la ciencia del arte.

⁷⁷ Helena Beristáin, *op. cit.*, pp. 455-456.

Ahora bien, si pensamos en la comparación como factor sintáctico, dentro de una oración por ejemplo, veremos que con ella se llega a concreciones y singularidades sumamente expresivas. Si la frase que encabeza el “como” complementa la significación de un sustantivo, determinará —por lo tanto— su extensión; y cumplirá a la perfección la función adjetiva. De este modo, el objeto que representa el sustantivo podrá visualizarse perfectamente como una imagen específica. He aquí los “como” de Quiroga en función adjetiva:

- mates tan grandes como una lata de querosene (10)
- una tortuga tan alta como una silla y pesaba como un hombre (11)
- enredaderas como piolas (13)
- loros tan dañinos como la langosta (31)
- dos luces verdes como enormes bicho de luz (33)
- un salto tan alto como una casa (34-35)
- la cola que es como el timón de los pájaros (35)
- el tronco de un eucalipto que era como una cueva (35)
- un color oscuro como el de las pizarras (62)
- tres lados, como las víboras de cascabel [una lima de acero] (81)
- bueno y cariñoso como el otro (85)
- grandes como una casa (89)
- caído como muerto (91)
- turbia como si removieran el barro del fondo (92)
- agujonazos, como puñaladas de dolor (93)

Por el contrario, un sustantivo solitario como enredadera, luces, salto, cola, tronco, agujonazos, sin ningún adjetivo que lo determine no nos dirá prácticamente nada pues su extensión se encuentra en el grado más amplio y general: en la más absoluta de las abstracciones. Para que un sustantivo pierda su extensión absoluta y aumente —por lo tanto— su comprensión, necesita de una o más palabras que cumplan la función adjetiva. Como hemos visto en los quince ejemplos transcritos, las frases precedidas de “como” han determinado estos sustantivos hasta lograr una imagen concretamente inconfundible.

También los verbos poseen una extensión necesitada de determinación. La función que logra el aumento de la comprensión y disminuye, por lo tanto, la extensión del verbo es la palabra o conjunto de palabras que cumplen la función adverbial. Caminar, bailar, balancearse, gritar, así —completamente solos— no significan gran cosa. En cambio, en las comparaciones de Quiroga que determinan verbos podemos observar imágenes extraordinariamente singulares. Pero la cantidad de “comos” utilizados como adverbios es dos veces mayor —en esta obra— que la cantidad de adjetivos. Son nada menos que cuarenta y cuatro, y —debido a lo mismo— tal vez nos es posible descubrir en ellos la relación que tienen con cada uno de los cinco sentidos. Pero observándolos de cerca, puedo advertir desde ya que en ninguno de ellos va a aparecer el sentido del olfato: cosa curiosa, pues en los montes tropicales —como lo es Misiones, que se encuentra en el sur

de la selva amazónica— debe haber sin duda aromas y exhalaciones vegetales, olores perfumados, y tal vez hedores de animales. Sin embargo, el oído aparece nueve veces, el tacto cuatro, el gusto dos, y los veintinueve restantes se relacionan con la vista. He aquí una muestra de estos cuatro sentidos:

- OÍDO: —aplaudían como locos (22)
 —volaba gritando como un loco (32)
 —oyeron un ruido de “chas-chas” en el río, como si golpearan en el agua muy lejos (44)
 —gritaba con un chillido rapidísimo y estridente, como un grillo (79)
 —se había quedado dormido zumbando como les pasa a los trompos de naranjo (116)
- TACTO: —sintió como si le hubieran clavado ocho o diez terribles clavos en las patas (92)
 —se peinaba con las patas, como hacen las moscas (109)
- GUSTO: —tenía su “five o’clock tea” como las personas ricas (32)
 —dejarlo para el final, como postre (78)
- VISTA: —caminaban meneándose como si nadaran (21)
 —bailaban como serpentinatas (22)
 —balanceándose como si nada hubiera pasado (36)
 —vieron como una nubecita de humo (44)
 —levantaba olas como un buque (54)
 —lanzándose como una flecha a la orilla (91)
 —iban dejando surcos en el agua, como los torpedos (96)
 —cargó el Winchester con la rapidez del rayo (104)
 —arrollando vivamente la cola alrededor del trompito como un piolín (115)
 —el agua entraba como un río adentro (118)

El “como” en función adjetiva, dieciséis casos. El “como” en función adverbial, cuarenta y cuatro casos. ¿Qué significa, en realidad, la abundancia de adverbios en las comparaciones de Quiroga? Mirando estos ejemplos, precisamente porque el “como” determina verbos, la imagen que se logra es una imagen cinética: no sólo fotográfica (como puede observarse en las imágenes captadas con la vista) sino —mejor aún— como lo que observamos en los actos de los seres vivos porque ellos, ni más ni menos a causa de que viven, se hallan precisamente en condiciones de moverse. Pero también estas imágenes activas pueden, en vez de la fotografía, evocar las del cine:

— [los coatis] caminando de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, como si hubieran perdido algo (76)

Es posible que exista alguna relación entre este tipo de imágenes y el deslumbramiento y la fascinación que ejerció el cine en Quiroga desde que el cine mudo llegó a la Argentina en 1908. Escribió cuatro cuentos dedicados a él, estuvo a punto de dirigir una película en 1917 con el tema de su cuento "La gallina degollada", escribió un argumento para cine; y tuvo a su cargo las crónicas de cine en dos revistas de Buenos Aires entre 1919 y 1922.⁷⁸

Sin embargo, debemos reconocer que el cinetismo, el movimiento de la imagen, es verdaderamente una aventura difícil de lograr. Además habría que insistir en que si bien se ha salpicado el texto con comparaciones que todos manejamos a manera de "lugar común" ("gritando como loco", "caído como muerto", "cuidarla como si fuera su propia hija"), la inmensa mayoría son verdaderas creaciones, plenas de singularidad y exactitud expresiva ("el río Paraná, que parecía una lejana y ancha cinta blanca", "la cola, que es como el timón de los pájaros", "balanceándose como si nada hubiera pasado", "aguijonazos, como puñaladas de dolor").

Finalmente, es preciso advertir que los últimos dos recursos de esta sección —que se comentan enseguida—, aunque no carecen de la posibilidad de la imagen, su función específica es esencialmente diferente:

¿Cómo? ¿Dónde? ¿Por qué?

Las expresiones que vienen a continuación ingresarán a la serie de un modo novedoso, aunque... (valga la paradoja) tremendamente viejo.

Me refiero a algo tan simple como los signos de interrogación. ¿Para qué nos sirven? Lo común y habitual, en una obra narrativa, es encontrarlos en la totalidad o en una o más parcialidades de los diálogos. Esto sucede en los ocho cuentos infantiles de Horacio Quiroga: es decir, en todos. He aquí unos pocos ejemplos que ilustran claramente el fenómeno:

Los flamencos fueron entonces a otro almacén.

—¡Tan-tan! ¿Tienes medias coloradas, blancas y negras?

El almacenero contestó:

—¿Cómo dice? ¿Coloradas, blancas, y negras? No hay medias así en ninguna parte. Ustedes están locos. ¿Quiénes son?

—Somos los flamencos— respondieron ellos. (23)

•••

—¿Quién me llama?— contestó el Surubí.

—¡Somos nosotros, los yacarés! (52)

•••

⁷⁸ Ver: Secretaría de Educación Pública, *Espejo del alma: Escritos sobre cine de Horacio Quiroga*, Colección Séptimo Arte 1, Instituto Nacional de Bellas Artes, México DF, 1988, 165 pp. Ver en ACOTACIÓN núm. 21, algunos datos más sobre la relación de Quiroga con el cine.

—¡Ah, ah!— dijo el hombre, abriendo la puerta— ¿Qué pasa?
—Venimos para que cure a mi hija, la gamita, que está ciega. (67)

•••

—¿Qué nombre le pondremos? — preguntó la nena a su hermano.
—¡Ya sé!— respondió el varoncito—. ¡Le pondremos “Diecisiete”: (81)

•••

—¡Un momento! Yo no puedo hacer eso; pero hago una cosa que nadie hace.
—¿Qué es eso?
—Desaparecer.
—¿Cómo? — exclamó la culebra, dando un salto de sorpresa—. ¿Desaparecer sin salir de aquí?
—Sin salir de aquí.
—¿Y sin esconderte en la tierra?
—Sin esconderme en la tierra. (116)

•••

Desde allí veía el campo, y pensó en la recomendación de su madre.
—¿Por qué no querrá mamá— se dijo— que vaya a buscar nidos en el campo? Estaba pensando así cuando oyó, muy lejos, el canto de un pájaro. (77)

•••

Como puede observarse en los pequeños párrafos expuestos más arriba, las frases que envuelven estos signos representan preguntas espontáneas, orales, que emite el personaje demandante. Y siempre, a estas preguntas, responderán los personajes que han sido interrogados.

Sin embargo, en el último ejemplo, el personaje no habla abiertamente sino que piensa de un modo solitario y subjetivo en una duda que no tendrá respuesta... pues la demanda nunca ha sido expresada.

Y aunque este modo de interrogar no corresponde exactamente a un diálogo —como en los casos anteriores— debemos reconocer que, a pesar de todo, la pregunta se halla en el bando de los personajes. Cosa que no sucederá en los ejemplos que vienen a continuación: los que se encuentran, si no en el total de la obra, por lo menos en el 75% de la misma; es decir, en seis de los ocho cuentos:

1. (T. g.)

2. (M. fl.)

3. (L. p.)

—Era el pájaro más raro y más feo que puede darse, todo pelado, todo rabón, y temblando de frío. ¿Cómo iba a presentarse en el comedor, con esa figura? Voló entonces hasta el hueco que había en el tronco de un eucalipto. (35)

4. (G. y.)

—Todos oyeron, pero ninguno se levantó ni abrió los ojos siquiera. ¿Qué les importaba el buque? Podía hacer todo el ruido que quisiera, por allí no iba a pasar (47) // Era otro, un buque de color ratón, mucho más grande que el otro. ¿Qué nuevo vapor era ése? ¿Ése también quería pasar? No iba a pasar, no. (48)

5. (G. c.)

—¿De dónde provenía la amistad estrecha entre el oso hormiguero y el cazador? Nadie lo sabía en el monte; pero alguna vez ha de llegar el motivo a nuestros oídos (66)

6. (C. de c. y de h.)

—Fueron. ¿Qué vieron allí? Vieron a su padre que se agachaba, teniendo al perro con una mano, mientras con la otra levantaba por la cola a un coati (79) // ¿Por qué “Diecisiete”? Nunca hubo bicho del monte con nombre más raro. Pero el varoncito estaba aprendiendo a contar, y tal vez le había llamado la atención aquel número. (81)

7. (P. Y.)

—¿Qué iban a hacer? Esto tenía muy inquietas a las rayas, y tuvieron una larga conferencia. (96)

8. (A. h.)

—La culebra comprendió entonces que si su prueba del trompito era muy buena, la prueba de la abeja era simplemente extraordinaria. ¿Qué se había hecho? ¿Dónde estaba? No había modo de hallarla (117) // ¿Qué había pasado? Una cosa muy sencilla: la plantita en cuestión era una sensitiva, muy común también aquí en Buenos Aires, y que tiene la particularidad de que sus hojas se cierran al menor contacto. (117-118)

Las interrogaciones de estos últimos ejemplos no están dentro de un diálogo directo —cómo sería lo habitual— sino en el discurso indirecto del narrador. Además —y está aquí lo esencial— después de estas preguntas vienen respuestas detalladas, irónicas, extensamente narrativas y originales que el mismo narrador se da a sí mismo.

Preguntas y respuestas, del mismo modo que lo hacen el catecismo, las guías de observación de la pedagogía moderna, y las antiguas lecciones de comienzo de siglo. He aquí otro recurso típicamente didáctico, cuya función es —tal como en los casos anteriores— conformar un apoyo que permita agregar nuevas imágenes o presentar acotaciones inéditas.

Precisamente porque el autor en algunos casos (historia, testimonio, memorias, ejercicios didácticos, trabajos ensayísticos), o el hablante lírico (en la poesía), o bien el narrador (en los relatos), se interrogan y se responden precisamente a sí mismos, la rama filológica de los recursos estilísticos ha denominado el recurso como pregunta retórica.⁷⁹

⁷⁹ Lázaro Carreter (*op. cit.*, p. 245) lo denomina “interrogación retórica” y lo define como un recurso que sirve de mero adorno enfático porque su respuesta es evidente. Helena Beristáin (en su *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, p. 262) también lo denomina “interrogación retórica” y lo define como figura por la que el emisor finge preguntar al receptor porque en realidad no espera respuesta y sólo sirve para reafirmar lo que se dice.

Formas verbales durativas

Finalmente, no ha de faltar aquí la presencia específica de una forma verbal cuya función inconfundible es expresar acciones que se repiten, o bien que se mantienen sin variaciones a través del tiempo. Lentitud persistente que suspende el tránsito uniforme de la narración:

1. (T. g.)

—Vivía solo en el bosque, y él mismo se cocinaba. Comía pájaros y bichos del monte, cazaba con la escopeta, y después comía frutas. Dormía bajo los árboles, y cuando hacía mal tiempo construía en cinco minutos una rama-da con hojas de palmera, y allí pasaba sentado y fumando, muy contento en medio del bosque que bramaba con el viento y la lluvia. (9-10)

2. (M. fl.)

—Los yacarés, para adornarse bien, se habían puesto en el pescuezo un collar de bananas, y fumaban cigarros paraguayos. Los sapos se habían pegado escamas de pescado en todo el cuerpo, y caminaban meneándose, como si nadaran. Y cada vez que pasaban muy serios por la orilla del río, los pescados gritaban haciéndoles burla.

Las ranas se habían perfumado todo el cuerpo, y caminaban en dos pies. Además, cada una llevaba colgada, como un farolito, una luciérnaga que se balanceaba. (21)

3. (L. p.)

—De mañana temprano iban a comer choclos a la chacra, y de tarde comían naranjas. Hacían gran barullo con sus gritos, y tenían siempre un loro de centinela en los árboles más altos, para ver si venía alguien (31) // Cuando llovía, Pedrito se encrespaba y se contaba a sí mismo una porción de cosas, muy bajito. Cuando el tiempo se componía, volaba entonces gritando como un loco. (32)

4. (G. y.)

—En un río muy grande, en un país desierto donde nunca había estado el hombre vivían muchos yacarés. Eran más de cien o más de mil. Comían pescados, bichos que iban a tomar agua al río, pero sobre todo pescados. Dormían la siesta en la arena de la orilla, y a veces jugaban sobre el agua cuando había noches de luna. (43)

5. (G. c.)

—La madre no sabía qué hacer. ¿Qué remedios podía hacerle ella? Ella sabía bien que en el pueblo que estaba del otro lado del monte vivía un hombre que tenía remedios. El hombre era cazador, y cazaba también venados, pero era un hombre bueno. La madre tenía miedo, sin embargo, de llevar a su hija a un hombre que cazaba gamas (65) // Ella se empeñaba siempre en llevarle plumas de garza que valen mucho dinero, y se quedaba las horas charlando con el hombre. Él ponía siempre en la mesa un jarro enlozado

lleno de miel, y arrimaba la sillita alta para su amiga. A veces le daba también cigarros que las gamas comen con gran gusto, y no les hacen mal. Pasaban así el tiempo, mirando la llama, porque el hombre tenía una estufa de leña mientras afuera el viento y la lluvia sacudían el alero de paja del rancho. (70)

6. (C. de c. y de h.)

—Había una vez un coatí que tenía tres hijos. Vivían en el monte comiendo frutas, raíces y huevos de pajaritos. Cuando estaban arriba de los árboles y sentían un gran ruido, se tiraban al suelo de cabeza y salían corriendo con la cola levantada (75) // y, como antes, los coatis salvajes venían noche a noche a visitar al coaticito civilizado, y se sentaban a su lado a comer pedacitos de huevos duros que él les guardaba, mientras ellos le contaban la vida de la selva. (85)

7. (P. del Y.)

—El Yaberirí parecía un río de sangre. Las rayas morían a centenares... pero los tigres recibían también terribles heridas, y se retiraban a tenderse y bramar en la playa, horriblemente hinchados. Las rayas, pisoteadas, deshechas por las patas de los tigres, no desistían; acudían sin cesar a defender el paso. Algunas volaban por el aire, volvían a caer al río, y se precipitaban de nuevo contra los tigres. (101)

8. (A. h.)

—Era, pues, una abeja haragana. Todas las mañanas, apenas el sol calentaba el aire, la abejita se asomaba a la puerta de la colmena, veía que hacía buen tiempo, se peinaba con las patas, como hacen las moscas, y echaba entonces a volar, muy contenta del lindo día. Zumbaba muerta de gusto de flor en flor, entraba en la colmena, volvía a salir, y así se lo pasaba todo el día mientras las otras abejas se mataban trabajando. (109)

He aquí las formas en ía correspondientes a los infinitivos que terminan en er y en ir:

vivía	comía	dormía	había	venía
llovía	tenía	ponía	sacudían	sabía
sentían	salían	morían	acudían	hacían

Y las formas en aba, correspondientes a los infinitivos que terminan en ar:

pasaba	cocinaba	bramaba	fumaban	caminaban
gritaban	encrespaba	contaba	volaba	jugaban
estaba	cazaba	empeñaba	quedaba	animaba

Además de las formas irregulares:

iban	eran	era
------	------	-----

Andrés Bello consideró estas formas “co-pretéritos” y las denominó de este modo porque las observó, en la realidad, habitualmente combinadas con las formas verbales que él llamó “pretéritos”; como lo son “soñó”, “cayó”, “pensó”.⁸⁰

Soñó mientras dormía	Se cayó cuando jugaba	Pensó mientras fumaba
----------------------	-----------------------	-----------------------

Sin embargo, ¿qué hacer en nuestro caso? Los párrafos que se han copiado más arriba, correspondientes a todos los *Cuentos de la selva*, utilizan esta forma verbal exclusivamente, sin combinarla con el “pretérito”. Pero he aquí que la Gramática de la Real Academia Española nos regala oportunamente el término “pretérito imperfecto” para las mismas formas verbales: salían, cazaban, eran.⁸¹ Conceptualización parcial que no toma de ningún modo en cuenta lo captado en el uso por Andrés Bello, pero que en este caso nos viene como anillo al dedo.

Para los que estudiamos en épocas, países o colegios donde las terminologías verbales de la Real Academia Española se adoptaban preferentemente, lo de “pretérito” nos fue muy fácil de entender: se trataba simplemente del tiempo, del pasado. Pero en la Secundaria, y todavía en la Primaria, por muchos años repetimos como auténticos loros las palabras “perfecto”, “imperfecto”, “pluscuamperfecto”. Y aun hicimos chistes con ellas. Tal vez pensábamos que dichas expresiones aludían a extrañas variaciones de corrección e incorrección en el cumplimiento moral y en la exactitud matemática de los hechos históricos: ¿no existían acaso en nuestras vidas reales unos “pasados” más perfectos que otros?

Sin embargo, estos términos no tienen nada que ver con las vicisitudes diacrónicas, sino con una nueva manera de señalar fenómenos lingüísticos ya vistos y delimitados por las viejas gramáticas. Me refiero al “aspecto”:⁸² otra categoría de los verbos, muy diferente de las categorías temporales.

“Volaban”, “iban”, “quedaban” indican una determinada duración de las acciones. Son más estáticas y lentas que si se hubiera dicho “voló”, “fueron”, “quedaron”. La terminología académica fue heredada de la gramática latina (en francés y en inglés también se habla de perfectos y pluscuamperfectos). Los latinos —tal vez por influencia de los griegos— sí vieron el problema de la duración y la denominaron según su modo de juzgar la vida. Perfecto es todo lo que se hace rápido y se halla terminado en el momento en que hablo. Pluscuamperfecto es algo tan perfecto —su traducción es “más que perfecto”— que ya en el pasado estaba hecho: “ayer tú ya HABÍAS REGRESADO”, “la semana pasada yo ya HABÍA PENSADO visitarte”.

⁸⁰ Andrés Bello (en la página 8 de su libro *Análisis ideológico de los tiempos de la conjugación castellana*, Imprenta de M. Rivadeneyra, Valparaíso, Chile, 1841, dice textualmente: “Amaba, co-pretérito. Significa la coexistencia del atributo con una cosa pasada [...] Cuando llegaste, llovía: la lluvia se representa como coexistencia con tu llegada, que es una cosa pretérita”.

⁸¹ Real Academia Española, *Gramática de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1962, pp. 49-59.

⁸² Traducción al español de un término proveniente de la gramática rusa. Expresión utilizada por la lingüística desde 1908 en adelante.

Imperfecto es todo lo que se demora mucho o se tiene que repetir y hacer constantemente; una acción prolongada o una suma de acciones idénticas que se reanudan y reiteran.

Si leemos de nuevo todos los párrafos de los ocho cuentos más arriba transcritos, veremos que también aparecen gerundios:

fumando	meneándose	haciéndoles burla	gritando
charlando	mirando	corriendo	trabajando

y aunque esta forma verbal no tiene ningún apellido gramatical que determine de algún modo su “aspecto”, tenemos que reconocer que su acción se prolonga del mismo modo que los “imperfectos” ya subrayados en cada uno de los textos.

Y observar, además, que tanto los pretéritos como los gerundios se prestan todos ellos —por su capacidad de indicar y explicar en detalle lo que los hombres, los yacarés, los pescados, las ranas, los loros, las gamitas, los coatís, las rayas, los tigres y las abejas hacen una vez y otra vez y siempre, a manera de un hábito invariable— precisamente para describir.

Técnicamente, entonces, el uso de los imperfectos se adecúa de un modo inmejorable, exactamente, ejemplarmente, a la necesidad de describir. ¿Qué es descripción si no decir lo que les pasa a las personas y a las cosas sin variación, constantemente; los actos que reiteran, los sucesos que los caracterizan en tal o cual momento de la narración?

Narración que se detiene ante la descripción, y se reanuda sólo cuando ésta se suspende para dar paso rápido a la siguiente peripecia; es decir, al próximo suceso dentro de una cadena original, inesperada, irrepitada, totalmente contraria a lo que siempre pasa una vez y otra vez dentro del hábito invariable de los personajes: sucesos que empiezan y terminan, y necesitan —por lo tanto— de las formas verbales cuyo aspecto “perfecto” permitirá la natural realización de las acciones “narrativas”.

Así, podemos concluir que no es tanto temática la diferencia dicotómica “narración-descripción”, sino que existen herramientas sintácticas que las distinguen claramente: “perfección-imperfección” de las formas verbales.

En suma, los párrafos con verbos en ía y en aba, copiados más arriba, constituyen el último recurso de esta serie donde se han visto solamente los instrumentos utilizados por Quiroga para pintar y colorear un mundo que el niño no conoce. Procedimiento gramatical más que retórico: la descripción mediante el uso del pretérito imperfecto. Nombre que nos permite distinguir este tipo de descripciones de aquellas “definiciones descriptivas” que hemos visto al comienzo del presente capítulo: procedimientos diferentes que enumeran y exponen sólo rasgos estáticos e inmutables que nos permiten distinguir —dentro de un grado abstracto, universal— un objeto del otro.

A modo de resumen y un pequeño anticipo

Con todo este conjunto de elementos aparentemente desconectados, recientemente vistos: frases explicativas, definiciones descriptivas, expresiones causales, sinonimias, comparaciones, símiles, preguntas y respuestas, y descripciones mediante el uso del pretérito imperfecto, podemos elaborar un bloque cuya esencialidad podría ser la misma: pluralidad formal aparentemente diversa pero factible de hermanarse sobre una base funcional.

Todo el análisis del tono de Quiroga tendría que tomar en cuenta la posibilidad de establecer acervos que, como éste, podrían presentar conformaciones muy diversas pero que se unifican bajo la misma finalidad.

Por otra parte, no hay que dejar de lado un fenómeno importante que se presenta constantemente cuando se utilizan figuras literarias: el hecho de que muchas de ellas se imbrican entre sí, mezclándose, como sucede con la frase que hermana a loros y langostas, donde en primera instancia se incluye un "como" que compara y enseguida se agrega la razón del parecido mediante la conjunción causal que la antecede. Y así, en muchos otros casos y combinaciones.

Respuestas a preguntas, comparaciones, sinonimias, expresiones causales, descripciones. Vemos que tienen en común una sola finalidad: la de instruir y adoctrinar a un oyente al que es preciso dar información.

Pero en el tono de este libro no hay sólo explicaciones. Podemos desde ya anticipar que habrá un total de tres conjuntos poblados densamente de recursos formales; ya sean éstos figuras literarias o modelos sintácticos. Es decir, otros dos bloques: diferentes del que ya hemos visto.

Distinguir en el tono de los cuentos infantiles de Horacio Quiroga tres bloques esenciales, finalmente va a permitir la coincidencia de un resultado unitario, cuya clave quedará en evidencia antes de concluir la observación lingüística de estos relatos.

¿De dónde viene la idea de repartir en tres secuencias el caudal desbordante de estas formalidades expresivas? Empecemos por el principio. En cualquier parte de *Cuentos de la selva*, una pluralidad inusitada de recursos formales va a irrumpir densamente. Entonces, después de reconocer, delimitar y anotar uno a uno estos procedimientos estilísticos, nos encontramos con una auténtica vorágine. Por lo tanto, lo único que podía ayudar a una determinada comprensión del fenómeno debía ser la estructura de una organización sistemática capaz de reducir esa abundancia.

Es decir, una búsqueda no tanto de formas semejantes sino de fines y funciones comunes, que redujera —por lo tanto— la profusión excesiva de modalidades a un tamaño factible de ser visualizado.

He aquí un fragmento (que corresponde a las páginas 10-11 del cuento "La tortuga gigante") donde podremos observar una gran profusión de medios que captaremos —inicialmente todavía— sin clasificaciones funcionales:

El hombre tenía otra vez buen color, estaba fuerte y tenía apetito. Precisamente un día en que tenía mucha hambre, porque hacía dos días que no cazaba nada, vio a la orilla de una gran laguna un tigre enorme que quería comer una tortuga, y la ponía parada de canto para meter dentro una pata y sacar la carne con las uñas. Al ver al hombre el tigre lanzó un rugido espantoso y se lanzó de un salto sobre él. Pero el cazador, que tenía una gran puntería, le apuntó entre los dos ojos, y le rompió la cabeza. Después le sacó el cuero, tan grande que él solo podría servir de alfombra para un cuarto [...] Pero cuando se acercó a la tortuga, vio que estaba ya herida, y tenía la cabeza casi separada del cuello, y la cabeza colgaba casi de dos o tres hilos de carne.

1. Si vemos por orden de aparición los recursos que estas líneas contienen, tenemos en primera instancia una interesante enumeración:

buen color, estaba fuerte, tenía apetito

Sin embargo, si observamos el contenido de cada uno de estos tres factores, descubriremos que en todos ellos se halla la misma idea de salud: cuando con palabras distintas expresamos las mismas nociones conceptuales, estamos frente a una figura que se llama reiteración.

Curiosamente, entonces, esta pequeña frase de tres términos es —al mismo tiempo— dos figuras retóricas: enumeración y reiteración. Pero no es éste un caso inédito; precisamente es todo lo contrario. Es un caso común porque, de manera habitual, en las mismas palabras persisten casi siempre dos o más recursos. Y esto se debe, entre otras muchas razones, a que la lengua no está constituida por un solo plano: ella es al mismo tiempo estructura sintáctica, ritmo auditivo, denotación de significados, o conjunción inseparable entre palabra y pensamiento.

2. Enseguida aparecen las siguientes frases:

tenía mucha hambre —dos días que no cazaba nada —una gran laguna —un tigre enorme —un rugido espantoso —se lanzó de un salto —una gran puntería —el cuero, tan grande que él solo podría servir de alfombra para un cuarto —tenía la cabeza casi separada del cuello —la cabeza colgaba casi de dos o tres hilos de carne—.

Todas ellas coinciden en que contienen expresiones como “mucha”, “nada”, “enorme”, “espantoso”, “grande”, “gran”, “casi separada del cuello”, y “casi colgaba de dos o tres hilos de carne”. Factores que ayudan a impresionar al oyente porque engrandecen e incrementan tamaños, peligros o sucesos: exageraciones que los griegos denominaron hipérboles.

Pero de nuevo aquí se encuentran otras figuras agregadas:

— La palabra “cabeza” se coloca tres veces en un trecho relativamente restringido. El hecho de escribir una misma palabra sin cambio alguno, y en espacios más o menos cercanos, se denomina repetición.

- Aunque no se diga “como”, se establece una comparación entre las dimensiones del cuero del tigre y las de una alfombra del tamaño de un cuarto.
- Pero esta misma comparación implícita, estas mismas frases relativas al tamaño del tigre, conforman una expresión que permite precisamente visualizarlo, retratarlo en la mente de manera concreta. En este caso la figura se denomina imagen.

3. Antes de seguir adelante, conviene señalar que “tenía mucha hambre” es la consecuencia de “hacía dos días que no cazaba nada” y esto se enlaza con un “porque”, que es una conjunción causal. Así:

Tenía mucha hambre, porque hacía dos días que no cazaba nada,

responde a una figura que tal vez no fue tomada en cuenta por la retórica tradicional pero que usada constantemente —como recurso predilecto de un tema o de un autor— y nada más considerada desde un punto de vista gramatical, específicamente sintáctico, puede convertirse y fungir como figura; y entonces adquirir el nombre de expresión causal.

4. A continuación, aparece un tipo de frase que ya hemos visto con anterioridad, en el primer segmento del bloque que titulamos HE AQUÍ LA IMAGEN DE UN MUNDO QUE EL NIÑO NO CONOCE O NO ES CAPAZ DE INTERPRETAR:

el cazador, que tenía una gran puntería,

Se trata, del mismo modo que en el caso anterior, de un fenómeno típicamente sintáctico nunca considerado como figura; pero que también se convierte en una de ellas por la frecuencia y regularidad de su uso en un texto determinado. Y le dimos el nombre que le da la gramática: el de epíteto o frase explicativa.

5. Finalmente, en las últimas líneas de este párrafo, volvemos a un fenómeno que ya observamos al comienzo del mismo:

vio que estaba ya herida, y tenía la cabeza casi separada del cuello, y la cabeza colgaba casi de dos o tres hilos de carne.

Se trata de una enumeración de tres términos sintácticos diferentes pero muy semejantes en cuanto a contenido semántico:

- herida
- cabeza casi separada del cuello
- cabeza que colgaba

Resulta ser entonces otra nueva reiteración. Sin olvidar tampoco que colocar los términos “cabeza” y “casi” dos veces en tan pocas líneas —de manera idéntica— corresponde al fenómeno lingüístico de la repetición.

Es, sin duda, este caso otro ejemplo más de aglomeración de figuras en el mismo conjunto de palabras: donde se duplica además la conjunción “y”, al igual que “cabeza” y “casi”. Sin embargo esta “y” no es solamente una repetición cualquiera. Ella responde a una manera específica de amarrar oraciones, pues cada uno de los tres términos de la enumeración que comentamos es una oración autónoma, con su sentido redondo y completo. Cuando no exclusivamente los “y” se reiteran como conjunciones sino también los “pues”, los “porque”, los “pero”, etc., y etc., estamos frente a un modo electivo de conformar gramaticalmente una más amplia construcción expresiva.

O coordinamos las oraciones mediante amarras denominadas “conjunciones”; o yuxtaponemos las mismas, sin amarra alguna. La utilización insistente de conjunciones, su abundante presencia, se denomina específicamente “polisíndesis”. Y el caso antitético, su reiterada ausencia, lleva el nombre de “asíndesis”.

El estilo polisindético de Horacio Quiroga en *Cuentos de la selva* también ha de comentarse, dentro de la secuencia que le corresponde, unas pocas páginas más adelante.

Se observa, así, a primera vista una estupenda y fácil posibilidad de análisis: buscar en todo el libro figuras o formatos sintácticos que se reiteran insistentemente. Así lo hicimos. Pero se ha acumulado e imbricado un colectivo demasiado extenso. Y esta amplitud invita, en primera instancia, a establecer absurdamente uno de esos recuentos tan poco productivos y al mismo tiempo tan ingenuos —no ausentes en los análisis de algunas ramas estructuralistas— donde el único fruto es un total numérico pero también caótico: veinte metáforas, cincuenta y cinco imágenes, diecisiete estrofas, cincuenta y cinco oraciones, veinte verbos subordinados.

Sin embargo, de hecho, la agrupación en bloques tampoco sería capaz de superar el paupérrimo análisis de un recuento masivo: no pasaría de ser una sencilla reducción; y, en el mejor de los casos, una organización sistemática que simplemente no va a ninguna parte.

Lo importante sería descubrir una relación importante entre esos bloques y un paradigma mayor, capaz de trascender el texto: pretender el alcance de mecanismos y significaciones necesarios de ser evidenciados.

En el próximo capítulo se verán ejemplos de un segundo grupo. En la penúltima sección se observarán los casos del tercer conjunto. Y en el capítulo final se intentará encontrar el sentido profundo de esta búsqueda.

Para que lo aprendido no se olvide tan pronto

Aquí aparece otro lenguaje. Conjuntos de palabras que no responden a las finalidades de la explicación y cumplen, por lo tanto, funciones diferentes.

De muy distintos cuentos se han tomado los textos que vemos enseguida. Aquí aparecen “La tortuga gigante”, “El loro pelado”, “La gama ciega”, “La guerra de los yacarés”, “El paso del Yabebirí”:

- 1 —El cazador caminó días y días [“La tortuga gigante” (12)]
- 2 —siguió, siguió volando [“El loro pelado” (33)]
- 3 —¡Ni una pluma! ¡Ni una pluma! [“El loro pelado” (37)]
- 4 —Despacito, entonces, muy despacito [“La gama ciega” (62)]
- 5 —era cazador y cazaba gamitas [“La gama ciega” (65)]
- 6 —vivían muy tranquilos y contentos [“La guerra de los yacarés (43)]
- 7 —y en esa misma tarde y esa noche misma hicieron otro dique [“La guerra de los yacarés (43)]
- 8 —las rayas desgarradas, aplastadas, ensangrentadas [“El paso del Yabebirí” (104)]
- 9 —El vapor pasó, se alejó y desapareció [“La guerra de los yacarés (45)]
- 10 —aunque curada y sana y contenta [“La gama ciega (69)]
- 11 —el animal enfurecido y loco de dolor bramaba, saltaba en el agua, hacía volar nubes de agua a manotones [“El paso del Yabebirí” (96)]
- 12 —No va a quedar ni uno solo vivo— ni grandes, ni chicos, ni gordos ni flacos, ni jóvenes, ni viejos [“La guerra de los yacarés (55)]
- 13 —Reventó y partió el buque en quince mil pedazos; lanzó por el aire, a cuadas de distancia, chimeneas, máquinas, cañones, lanchas, todo [“La guerra de los yacarés (56)]
- 14 —Le picaron en todo el cuerpo: en la cabeza, en la cola, en la barriga, en los ojos [“La gama ciega (64)]
- 15 —iban a comer choclos a la chacra (= elotes a la milpa) [“El loro pelado” (31)]
- 16 —un terrible salto, tan alto [“El loro pelado” (34)]
- 17 —hicimos un dique y lo echó a pique [“La guerra de los yacarés (53)]

Los ejemplos 1,2,3,4 y 7, ilustran un fenómeno insistente relacionado de algún modo con lo musical, porque en el texto “suenan” más de una vez oraciones, frases o palabras de manera idéntica:

- días —días
- siguió —siguió
- ni una pluma —ni una pluma
- despacito —despacito
- esa —esa
- misma —misma

El fenómeno implícito en los números 6, 10, 11 y 13 constituye también un tipo de insistencia ya no de los sonidos, de la estructura literal, de la exacta morfología de las palabras. Pero sí, desde el punto de vista semántico, reincidencia de ideas equivalentes:

- tranquilos —contentos
- curada —sana —contenta
- enfurecido —loco de dolor
- reventó —partió

En el número 7 hemos visto, en primera instancia, un retorno de los mismos términos (esa, esa—misma, misma). Pero hay aquí también otro recurso, un fenómeno nuevo: se reitera no exactamente una idea sino que se colocan sucesivamente dos estructuras sintácticas idénticas, pero de forma invertida, a manera de cruz:

—esa misma^[adj] tarde^[sust]
 —esa noche^[sust] misma^[adj]

En los números 8, 9, 10 y 11 tenemos nuevamente elementos semánticos similares, pero esta vez formando una fila, alineándose:

- desgarradas, aplastadas, ensangrentadas
- pasó, se alejó, desapareció
- curada, sana, contenta
- saltaba en el agua, hacía volar nubes de agua

Veamos ahora los siguientes ejemplos:

- 12 —ni uno solo vivo [total]
 —ni grandes, ni chicos, ni gordos, ni flacos, etc. [partes]
- 13 —chimeneas, máquinas, cañones, lanchas [partes]
 —todo [total]
- 14 —todo el cuerpo [total]
 —la cabeza, la cola, la barriga, los ojos [partes]

Todos ellos coinciden porque los textos constan de dos partes: una de ellas, colocada antes o después, nombra un total; la otra desglosa, una por una, sus parcialidades. Tanto la forma sintética como la analítica, en el fondo, constituyen expresiones sinónimas que conforman una misma unidad semántica.

Los últimos textos (15,16,17) se encuentran ilustrando un tipo de redundancia eminentemente fonética:

15 —choclo-chacra

Ésta consiste simplemente no en la duplicación de una palabra —como observamos en los primeros ejemplos— sino en una parte de los sonidos de la misma: en este caso, el sonido “ch”. Pero en los números

16 —salto-alto, y

17 —dique-pique

aparte de la igualdad de los sonidos “alto” e “ique” —por el hecho de encontrarse éstos al final, y no al comienzo de las palabras como en el caso de la “ch”— implican además el fenómeno de la rima.

Finalmente, antes de que ingresemos en detalle —y con algunos otros modelos de nuestro libro— a la esencialidad de los distintos fenómenos que acabamos de ver de manera global y muy superficial, es importante recordar que todos ellos se parecen porque reinciden o duplican numerosos recursos de la lengua, relacionados con diferentes planos de la misma. Expresiones que se construyen con factores lógicos, semánticos, sintácticos, sonoros.

Pero conviene, por supuesto, no olvidar que a los niños atrae todo lo que se diga dos veces, tres veces, o bien se multiplique infinidad de veces. ¿Por qué? Tal vez porque siempre regresan a lo conocido. Porque lo conocido y familiar les da seguridad y confianza. Pero sin duda existen muchas otras razones que, de seguro, dominan los psicólogos. Por el momento, lo importante es observar en este libro para niños su adecuación estilística entre significativo y significado y la necesidad funcional de sus recursos lingüístico-formales.

Diferentes maneras de “sonar” idénticas las mismas palabras

Volviendo a los ejemplos en que aparecen más de una vez los mismos términos, conviene saber que la retórica le dio al procedimiento el nombre de repetición.

Sin embargo, no se trata —de ningún modo— de un recurso simple. Las formas y estructuras que asume y conforma la repetición son verdaderamente variadas:

a) A los primeros ejemplos (“días y días” —“siguió, siguió”— ¡Ni una pluma! ¡Ni una pluma!) podemos agregar de otros cuentos (y nuevas páginas que indicaremos también entre paréntesis) las expresiones siguientes:

—Gritaba: ¡agua!, ¡agua! a cada rato (14)

—¡Ah!, zonza, zonza— dijo riendo el ratoncito (16)

—porque el ruido crecía, crecía (44)

—¡Bravo, bravo!— clamaron las rayas (104)

Se puede decir que ésta es la fórmula de mayor abundancia en todo el libro, de principio a fin. Y porque se duplican, se repiten iguales una junto a la otra las mismas palabras, es REDUPLICACIÓN el nombre de dicho ordenamiento.

Sin embargo, éste no es un recurso exclusivamente elaborado, de un modo original, por los mismos autores: la lengua castellana posee muchísimos ejemplos lexicalizados, es decir, integrados a su acervo semántico.

Estos cuentos de Horacio Quiroga también aportan, con gran abundancia, REDUPLICACIONES LEXICALIZADAS; entendidas, por tanto, como frases hechas que se utilizan comúnmente:

- semana tras semana (14)
- ¡Tan-tan! (23, 66, 67, 71)
- poco a poco (25)
- de rama en rama (38)
- chas-chas (44)
- ¡Mamá, mamá! (64)
- paso a paso (65, 78)
- ¡Ah, ah! (67, 114)
- noche a noche (85, 119)
- A ver, a ver ... (98)
- De orilla a orilla (102)
- Uno por uno (109)
- de flor en flor (109)
- de cuando en cuando (118)

b) Sin embargo, la reduplicación no es el único modo de repetición utilizado en *Cuentos de la selva*: es apenas el primer caso, pues representa solamente el fenómeno más importante desde el punto de vista cuantitativo. En orden de abundancia, lo sigue la ANÁFORA. Ésta consiste en comenzar de igual manera dos o más frases, versos, oraciones o párrafos utilizando las mismas palabras o expresiones:

- no podía más. No había comido desde hacía una semana para llegar más pronto. No tenía más fuerza para nada (15)
- bailen toda la noche, bailen sin parar un momento, bailen de costado (25)
- todo pelado, todo rabón (35)
- ¡Soy yo, Surubí! ¡Soy tu amigo el yacaré que hizo contigo el viaje hasta el mar! (52)
- de la cola de éste al cuello de aquél; de la cola de uno al cuello del otro (53)
- ¡Qué canto tan fuerte! —dijo admirado—. ¡Qué huevos tan grandes debe poner ese pájaro! (77)
- ¡No es justo eso, no es justo. No es justo que usted me coma porque es más fuerte que yo (114)
- Nunca, jamás, creyó la abejita que una noche podría ser tan fría, tan larga, tan horrible (118)

c) En tercer término —de acuerdo a su importancia numérica en el libro—

tenemos la EPIFORA, que corresponde a algo muy parecido a la anáfora porque en vez de encontrarnos con las repeticiones al comienzo, las detectamos precisamente al final de cada una de las expresiones:

—¡Más cerca aún! —rugió el tigre, agachándose para saltar.

—¡Rico té con leche!... ¡Cuidado, va a saltar! (39)

—Y como tenía hambre, se pusieron a buscar pescados.

Pero no había ni un pescado. No encontraron un solo pescado. Todos se habían ido, asustados por el ruido del vapor. No había más pescados (45, 46)

—¡Ni ése, ni otro, ni ningún otro! (48)

—¡Soy yo, la gama!

—¡Ah, bueno! ¿Qué quiere la gama? (66)

—¡Pero ni los tigres, ni los hijos de tigres, ni los nietos de tigres [...] 100

d) Enseguida, tenemos que en ciertas ocasiones se empieza y se termina de la misma manera:

—y voy a morir aquí, porque solamente en Buenos Aires hay remedios para curarme. Pero nunca podré ir, y voy a morir aquí. (13)

—¡Ah, zozna, zozna!— dijo riendo el ratoncito—. ¡Nunca vi una tortuga más zozna! (16)

—¡Suelten el torpedo, ligero, suelten! (56)

—las criaturas se querían mucho, y los mismos coatís salvajes, al ver lo buenos que eran aquellos cachorritos de hombre, habían concluido por tomar cariño a las dos criaturas. (83)

Esta figura toma el nombre de CONDUPPLICACIÓN.⁸³ Y aunque no equivale exactamente, tal vez podría interpretarse como una especie de combinación entre anáfora y epífora.

e) En orden de sucesión, desde el punto de vista cuantitativo, aparecen luego las combinaciones siguientes:

—¡Rica la papa! ¡Papa para Pedrito! (32)

—Todos se querían morir, morir de gusto (36)

—buscando plumas de garza para llevarle al cazador. El cazador, por su parte, se acordaba a veces de aquella gamita (69)

—¡Qué vayan los dorados! ¡Los dorados son amigos nuestros! (95)

—pasaba a toda velocidad [...] llamando a las rayas: las rayas se habían concluido. (103)

⁸³ En este análisis —en relación a las figuras— se han preferido, siempre que ha sido posible, las de nominaciones más cercanas a nuestro idioma, provenientes de la filología latina. Pero el nombre de la “conduplicación”, en griego, es “epanadiplosis”. Ver este término en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, op. cit., p.189; y Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, op. cit., p.163.

Este nuevo orden da a primera vista la impresión de que estamos frente al comienzo de una cadena. Si los ejemplos continuaran del siguiente modo:

- Rica la papa. Papa para Pedrito. Pedrito ama el té con leche. Leche y té para Pedrito [etc., etc]
- Se querían morir, morir de gusto. gusto de encontrarlo vivo, vivo con lindísimas plumas. plumas nuevas y brillantes [etc., etc]

la figura se llamaría precisamente **CONCATENACIÓN** o “anadiplosis progresiva”, que es posible ilustrar de esta manera: /-----X/X-----A/A-----B/B-----/.

Curiosamente, a pesar de la amplia y casi completa gama de repeticiones presente en nuestro libro, no vamos a encontrar concatenaciones auténticas en esta obra. El actual modelo —no progresivo— recibe el nombre simple de “anadiplosis” sin apellido. Esta figura carece, sin embargo, de nominación latina. Si imitamos la misma lógica de los conceptos griegos precedentes, podríamos —invirtiendo la idea de “anadiplosis progresiva”⁸⁴— llamarla simplemente **CONCATENACIÓN DISCONTINUA**.

La concatenación discontinua (o anadiplosis simple) constituye precisamente el caso inverso de la “conduplicación” (o epanadiplosis) vista recientemente. Si la primera puede expresarse gráficamente con este esquema: /X - - - - X/, a nuestro nuevo caso le corresponde la ilustración siguiente: /-----X/X-----/.

Como puede observarse en el dibujo, estos ejemplos son casi iguales a los del primer tipo de repetición visto al inicio del acápite —la “reduplicación”— pues los idénticos factores que reaparecen, han sido colocados —en ambos casos— inmediatamente contiguos. Pero la diferencia es ésta: la reduplicación implica dos términos limítrofes dentro de una misma oración o frase; en cambio, el ejemplo actual resulta de la repetición inmediata de un final de frase u oración que coincide con el comienzo de la expresión siguiente.

f) Aquí tenemos finalmente el último modelo de repetición. Son sólo dos presencias en toda la obra:

⁸⁴ El diccionario de Helena Beristáin expone un novedoso ejemplo de movimiento progresivo mediante versos de Nicolás Guillén, (sin indicar su origen bibliográfico):

[...] el camino del grito,
que encuentran en el grito
el camino del canto,
que encuentran en el canto
el camino del fuego,
que encuentran en el fuego
el camino del alba,
que encuentran en el alba un gallo rojo,
de pólvora, un metálico
gallo desparramando el día con sus alas.

—Pero un yacaré viejo y sabio, el más sabio y viejo de todos. (44)

—caminando de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, como si hubieran perdido algo. (76)

Como puede observarse en los ejemplos expuestos más arriba se trata en este caso de una REPETICIÓN INVERTIDA. Modalidad que no ha sido considerada entre las numerosas denominaciones de la retórica clásica, por considerarla tal vez como una variante de la “anadiplosis” o “concatenación discontinua” /-----X/X-----/ pues la palabra “sabio”, en el primer ejemplo termina y comienza frases diferentes; y lo mismo sucede con la palabra “izquierda” en el otro ejemplo. Sin embargo, la auténtica disposición de esta figura es la siguiente: Y----X/X----Y/.

Pero también por el hecho de quedar contiguas las dos palabras “sabio”, y luego las dos palabras “izquierda” volvemos nuevamente a la “reduplicación”: estructura repetitiva con la que comenzamos el presente acápite.

g) No podemos cerrar este tema sin antes considerar la gran abundancia que muestra el libro entero en cuanto REPETICIONES IRREGULARES, ocasionales, salpicadas aquí y allá, no matemáticamente conformadas como en los casos anteriores.

He aquí algunos párrafos —del principio, del medio, del final de la obra— donde se observa este fenómeno azaroso:

—Cuando vieron a los flamencos con sus hermosísimas medias, todos les tuvieron envidia. Las víboras querían bailar con ellos, únicamente, y como los flamencos no dejaban un instante de mover las patas, las víboras no podían ver bien de qué estaban hechas aquellas preciosas medias. (25)

—Apenas acababa de hacer esto, cuando el hombre apartó las ramas y apareció todo ensangrentado y la camisa rota. La sangre le caía por la cara y el pecho hasta el pantalón, y desde las arrugas del pantalón, la sangre caía a la arena. Avanzó tambaleando hacia la orilla, porque estaba muy herido, y entró en el río. Pero apenas puso un pie en el agua, las rayas que estaban amontonadas se apartaron de su paso, y el hombre llegó con el agua al pecho hasta la isla, sin que una raya lo picara. Y conforme llegó, cayó desmayado en la misma arena, por la gran cantidad de sangre que había perdido. (91)

—La abejita, sin saber qué hacer, voló un rato aún; pero ya la noche caía y se veía apenas. Quiso cogerse de una hoja, y cayó al suelo. Tenía el cuerpo entumecido por el aire frío, y no podía volar más. (112)

Otro modo de repetir

Si recordamos los ejemplos relacionados con las parejas “enfurecido–loco de dolor” o “tranquilos–contentos”, veremos que en estos dos casos de nuevo existe, de algún modo, un cierto tipo de repetición. Pero ya no expresada con formas y sonidos iguales, como en el caso precedente. Busquemos por el momento otros ejemplos, revisando nuevamente el libro:

- tenía delirio con la fiebre y no conocía a nadie. (12)
- estaba solo, pues allí no había nadie más que él. (12)
- la granada iba a reventar entre los palos, haciendo saltar en astillas otro pedazo de dique. (56)
- probó una gota con la punta de la lengua, y se relamió con gran placer. (63)
- la picaron en todo el cuerpo, le llenaron todo el cuerpo de picaduras. (64)
- Pensó un instante en dejarlo para el final, como postre. (78)
- Los hombres tienen herramientas para cortar fierro. Se llaman limas. (81)
- diez filas de dorados, un verdadero ejército de dorados. (95)
- suelen ser muy viejas, con gran experiencia de la vida. (110)

A estos nuevos modelos, que insisten —pero con formas y frases muy diversas— sobre una misma idea, se les concede el nombre de reiteraciones.

Como puede observarse, estas reiteraciones “ideológicas” regresan sobre el mismo tema de una manera semántica no exactamente equivalente; sino mediante adecuaciones metafóricas, desplazamientos metonímicos, o bien desviaciones e intercambios al interior de las parejas espacio-tiempo, parte-todo, causa-consecuencia:

fiebre -----	no reconoce a nadie
está solo -----	no hay nadie más
revienta una granada -----	saltan astillas
probó una gota -----	se relamió
la picaron -----	se llenó de picaduras
dejarlo para el final -----	como postre
herramientas que cortan fierro ----	limas
diez filas -----	ejército
muy viejas -----	gran experiencia

En cambio, en las reiteraciones siguientes, observamos palabras cuyos significados no son exactamente iguales ; sin embargo, poseen entre sí una gran semejanza y afinidad desde el punto de vista “semántico”:

- todo pelado, todo rabón. (35)
- era tan bueno y cariñoso como el otro. (85)
- Tan contentos y agradecidos estaban. (90)
- el preciso momento en que las rayas, desgarradas, aplastadas, ensangrentadas, veían con desesperación que habían perdido la batalla. (104)
- se halló bruscamente ante una víbora, una culebra verde de lomo color ladrillo. (113)
- la desenvolvió a toda velocidad, con tanta rapidez que el trompito quedó bailando. (115)

Estamos nuevamente frente a “tranquilos y contentos” o “venado-gama”, cuyo fenómeno observamos con antelación en el primer capítulo de este análisis. Capítulo que ilustra los recursos relativos a la necesidad de imaginar un mundo que el

niño no conoce. Se trata de la sinonimia, que —desde el punto de vista explicativo— aporta siempre un dato nuevo; y —desde el punto de vista de la reiteración— repite un dato ya existente.

Para finalizar este acápite, es importante recordar aquí que las reiteraciones, muchas veces, han sido conformadas por más de dos factores. Factores que se enlazan a manera de lista: como sucede en “desgarradas, aplastadas, ensangrentadas” (104). A estas secuencias, las he denominado enumeraciones reiterativas. He aquí algunas más:

- tenía otra vez buen color, estaba fuerte y tenía apetito. (10)
- vio una luz lejana en el horizonte, un resplandor que iluminaba el cielo, y no supo qué era. (15)
- bailen toda la noche, bailen sin parar un momento, bailen de costado, de pico, de cabeza, como ustedes quieran. (25)
- todo pelado, todo rabón, y temblando de frío. (35)
- ni respondía nada, mudo y quieto. (35, 36)
- ¡Ni ése, ni otro, ni ningún otro! (48)
- subían, bajaban, saltaban por sobre las piedras. (53, 54)
- ¡No va a quedar raya, ni hijo de raya, ni nieto de raya. (100)

Construcciones sintácticas que van calcándose a sí mismas

Sorprenden las variedades estilísticas que posee la lengua en lo que se refiere a duplicar, triplicar o multiplicar la conformación de estructuras de todos los niveles: repetición en cuanto a los “sonidos”, sinonimia en el plano de lo “semántico”, reiteración en el rango de las “ideas”. Veamos qué sucede con este nuevo tipo de repeticiones:

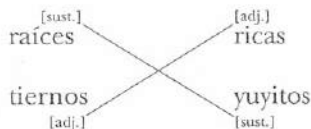
- 1 —Se puso a buscar en seguida raíces ricas y yuyitos tiernos. (12)
- 2 —una luz lejana en el horizonte, un resplandor que iluminaba el cielo. (15)
- 3 —las verdes, una de tul verde; las amarillas, otra de tul amarillo; y las yararás, una pollerita de tul gris. (22)
- 4 —De noche bajaba a comer y subía en seguida. De madrugada descendía de nuevo, muy ligero. (36)
- 5 —el buque pasó ayer, pasó hoy, y pasará mañana. (46)
- 6 —¡Qué canto tan fuerte! —dijo admirado—. ¡Qué huevos tan grandes debe poner ese pájaro! (77)
- 7 —Van a ir a buscar a los otros tigres. Van a venir todos los tigres. (96)
- 8 —una espina de pescado, que era la pluma [...] una hoja seca, que era el papel. (98)
- 9 —No es cuestión de que te canses mucho —respondieron—, sino de que trabajes un poco. (110)
- 10 —Nunca, jamás, creyó la abejita que una noche podría ser tan fría, tan larga, tan horrible. (118)
- 11 —No hay otra filosofía en la vida de un hombre y de una abeja. (120)

Aunque en estos ejemplos hay repeticiones de palabras idénticas (“verdes”, “tul”, “pasó”, “tan”, “pasó”, “tan”, “van”, “que era”, “de que”, etc.), lo que hemos recalcado, en realidad, es la identidad de las mismas funciones o trabajos “sintácticos”. Así podemos observar que en los ejemplos 1 y 2 se trata —en primer término— de sustantivos (“raíces”, “yuyitos”); y en segundo término, de sus correspondientes adjetivos (“ricas”, “tiernos”). Con el esquema

—sustantivo— —adjetivo—
 —sustantivo— —adjetivo—

nos quedaría más claro el nombre de la presente figura: paralelismo sintáctico.

Si el fenómeno estuviera invertido de este modo:



nos encontraríamos con aquel modelo —ya visto con anterioridad— de “esa misma tarde—esa noche misma”. Se trata entonces no de dos o más líneas paralelas sino de una sencilla cruz sintáctica, cuya denominación es quiasmo: término que se refiere a la letra X del alfabeto griego.

Es justo decir aquí que en todo el libro de Quiroga no hay más que un solo quiasmo: el que acabamos de recordar.

En cambio, los paralelismos sintácticos nunca dejan de estar presentes, de comienzo a fin, como puede observarse en la numeración de las páginas de cada uno de estos ejemplos.

Conviene advertir, sin embargo, que no siempre se están combinando sustantivos con adjetivos. En el ejemplo número 3 aparecen como sujetos “las verdes” y “las amarillas” (que son adjetivos sustantivados, a cambio de “polleritas verdes” o “polleritas amarillas”); una coma, en ambos casos, como señal de elipsis del verbo “eran”; y finalmente el predicado, que se conforma —también en ambos casos— con las mismas modalidades morfológicas.

En el cuarto ejemplo, las formas verbales “bajaba” y “descendía”, indican como sujeto implícito el pronombre “él” o “ella”; pero a manera de hipérbaton o inversión sintáctica tenemos, en los dos casos, en primer lugar los adverbios de tiempo “de noche” y “de madrugada”, que habitualmente van después del verbo.

En el número 5 hay tres líneas paralelas, lo que sugiere también la posibilidad de agregar cuatro o cinco factores más; pues —debido a que las paralelas no se juntan ni cruzan en ningún momento— siempre es viable continuar paralelísticamente con series infinitas: cosa que no sucede con el “quiasmo”, donde lo único posible es la presencia de sólo dos factores. En este quinto modelo

aparecen tres verbos con sus correspondientes adverbios de tiempo. El hecho de que se repita el mismo verbo ("pasar") o las mismas formas verbales no es obligatorio ni significativo para la norma del paralelismo: si el ejemplo hubiera sido "vino ayer, actúa hoy, y parte mañana" el fenómeno sintáctico sería exactamente el mismo.

Con los números 6, 10 y 11 volvemos nuevamente a la combinación sustantivo-adjetivo:

<u>función sustantiva</u>	<u>función adjetiva</u>
canto -----	tan fuerte
huevos -----	tan grandes
noche -----	tan fría
noche -----	tan larga
noche -----	tan horrible
vida -----	de un hombre
vida -----	de una abeja

Aquí sólo habría que recordar que el número 10 contiene —al igual que el caso número 5— la cantidad de tres factores paralelos.

En el número 7 lo que se repite es la presencia de dos verbos "perifrásticos", porque ambos constituyen una sola unidad semántica mediante formas verbales combinadas. Con la diferencia de que el primer elemento ("va a ir a buscar") sólo coincide con el segundo ("van a venir") en la conjugación y la disposición de las dos primeras formas verbales.

En el 8 concuerdan, en el mismo orden: artículo ("una"), sustantivo ("esquina", "hoja"), adjetivo ("de pescado", "seca"), epíteto ("que era la pluma", "que era el papel").

El 9, finalmente, presenta en ambos casos "oraciones subordinadas sustantivas",⁸⁵ conservando las dos el mismo orden formal de preposición, relativo, verbo, artículo y sustantivo.

⁸⁵ Este término corresponde a la Real Academia Española (RAE). Ella consideraría que las frases o cláusulas verbales "que te canses mucho" y "que trabajes un poco" actúan como sustantivos porque están cumpliendo la función de un objeto directo; pues todo verbo transitivo, para completar su sentido, siempre necesita de un sustantivo, (hacer pan, comprar leche). En este caso, el verbo "es cuestión de" podría complementarse con los sustantivos "cansancio" y "trabajo" (es cuestión de cansancio, es cuestión de trabajo). Sin embargo, partiendo de un estricto sentido lógico, desde el momento en que las palabras subrayadas en el ejemplo número 9, completan el significado de un verbo, su verdadera auténtica función no es la de un sustantivo sino la de un adverbio.

Un todo y sus partes

Entre los breves comentarios introductorios que se expusieron de un modo rápido y escueto en la presentación de este capítulo, se aludió a un tipo muy especial de reiteración: la enunciación de un todo, y el desglose analítico de cada una de sus partes. Pero también se dio un ejemplo con el fenómeno contrario: en primer término la exposición de partes que se desglosan de una en una, y la recolección y síntesis final que las totaliza.

Conviene advertir que, al parecer, este esquema insistente —exactamente igual a la manera en que lo hemos expuesto aquí—no fue considerado por los retóricos antiguos: carece, por lo tanto, de denominación tradicional. Sin embargo, podría asimilarse tal vez a lo que los latinos llamaron, de un modo muy general y poco específico, “interpretación”,⁸⁶ y que ubicaron dentro de un conjunto aún más abstracto denominado “amplificación”.

Al abrirse este capítulo de las redundancias y las reincidencias, se colocaron tres ejemplos bastante representativos del presente fenómeno. Pero, a pesar de que estos recursos se encuentran repartidos de principio a fin del libro de Quiroga, no encontramos en él más que un puñado de doce casos. He aquí algunos de ellos:

—caminó, caminó y caminó de día y de noche. Atravesó montes, campos, cruzó a nado ríos de una legua de ancho, y atravesó pantanos en que quedaba casi enterada. (13)

—Todas, sin excepción, estaban vestidas con traje de bailarina, del mismo color de cada víbora. Las víboras coloradas llevaban una pollerita de tul colorado; las verdes, una de tul verde; las amarillas, otra de tul amarillo y las yaras, una pollerita de tul gris pintada con rayas de polvo de ladrillo y ceniza. (21, 22)

—Era el pájaro más feo que puede darse, todo pelado, todo rabón y temblando de frío. (35)

—Ningún buque podía pasar por allí, ni grande, ni chico. (46)

—hasta que no quedó nada del dique. Ni un tronco, ni una astilla, ni una cáscara. (50)

—Tiran una bomba al río, matando millones de pescados. Todos los pescados que están cerca mueren, aunque sean grandes como una casa. Y mueren también todos los chiquitos, que no sirven para nada. (89)

—De todas partes, de entre las piedras, de entre el barro, de la boca de los arroyitos, de todo el Yabebirí entero, las rayas acudían a defender el paso contra los tigres. (99)

—¡Pero ni los tigres, ni los hijos de tigres, ni los nietos de tigres, ni todos los tigres del mundo van a pasar por aquí! (100)

⁸⁶ Fernando Lázaro Carreter, en *op. cit.* p. 244, bajo el encabezado INTERPRETACIÓN, escribe: “Procedimiento de la amplificación, que consiste en reiterar con otras palabras lo que acaba de decirse”; y bajo el encabezado AMPLIFICACIÓN (p. 40): “Por amplificar, los antiguos entendían realzar una idea, resaltarla [...] desarrollar, alargar un tema”.

Repeticiones musicales

En este último apartado, relacionado con el tema de los muy diferentes modos de retornar e insistir de algún modo en lo ya expuesto o conformado en un primer momento, observaremos interesantes estructuras de duplicación, triplicación o multiplicación no ya de palabras, ideas, significados o estructuras sino de la más mínima unidad idiomática: cada uno de los sonidos de la lengua.

1. Si se repiten, en dos o más palabras relativamente contiguas, algunos sonidos independientes, aislados, o bien conjuntos o series de sonidos acústicamente semejantes, estamos frente a un artificio retórico proveniente del celta y del germánico antiguo, que la retórica clásica llamó aliteración. Y aunque esta figura incluye, por su vieja denominación latina, la palabra “litéra” (=letra) en vez del moderno concepto de “fonema”, ella se produce de todos modos aunque las letras sean diferentes pero los fonemas iguales, como en el caso del sonido g escrito también con z o con c; o del sonido ye con y o con ll.

a) He aquí algunos ejemplos de aliteraciones muy escuetas y llanas, que llamaremos ALITERACIONES SIMPLES, y de las cuales hay innumerables casos en esta obra de Quiroga:

- Había también agarrado, vivas, muchas, viboras venenosas. (10)
- las amarillas, otra de tul amarillo; y las yararás, una pollerita de tul gris pintada con rayas de polvo de ladrillo y ceniza. (22)
- ¡Pobre, Pedrito! (35)
- cuando lo vieron bien vivo. (36)
- vivía en una gruta grandísima. (52)
- Porque allí hay muchos cascarudos y cucarachas. (75)
- Voy a poner la trampa para cazar a la comadreja que viene a matar los pollos y robar los huevos. (79)
- Y el ejército de dorados voló en seguida, río arriba y río abajo, haciendo rayas en el agua. (99)
- Así respondieron las rayas. Entonces los tigres rugieron por última vez. (100)
- ¡Ni nunca!— gritaron las rayas (102)
- Las rayas volaban deshechas por el aire y los tigres bramaban de dolor; pero nadie retrocedía un paso. (103)
- Pero el hombre proseguía tranquilo tirando, y cada tiro era un nuevo tigre muerto. Y cada tigre que caía muerto lanzando un rugido, las rayas respondían con grandes sacudidas de la cola. (104)
- no dijo nada, pero quedó muy irritada con la derrota. (118)

Antes de cerrar esta sección de las aliteraciones sencillas, y observando los ejemplos transcritos, reconocemos que pueden ser ilustrativos de un fenómeno muy importante porque no responden a un deseo arbitrario del autor. Acumular fonemas específicos no es un gusto espontáneo y casual sino un intento del autor consciente o inconscientemente deliberado.

Si vemos los ejemplos que se conectan con la agresión o la violencia, como colocar una trampa, lanzarse las rayas a la guerra del hombre contra el tigre, o bien el hombre disparando al tigre, observamos que estas agresiones —todas ellas— se han simbolizado con el uso de la **rr** fuerte (o bien la **r** inicial, que también suena fuerte).

No es indiferente ni arbitrario tampoco el que los poetas franceses hayan descubierto la fuerza del sonido y la música en la elaboración de sus poemas: la corriente literaria francesa de fines del siglo XIX y comienzo del XX denominada “simbolismo” ha tomado este término precisamente de la directa relación entre los contenidos de su lírica y el símbolo acústico que la representa y la expresa: en el caso francés fueron también muy importantes no sólo el uso de ciertas consonantes sino también del ritmo, la rima y las vocales. Un estudio lingüístico más riguroso y lento del libro de Quiroga, tal vez daría nuevos resultados expresivos si lo estudiáramos de acuerdo al total de los factores musicales del simbolismo.

Vemos también, con esta obra, que la prosa y la narrativa no desprecian de ningún modo los recursos de la poesía, porque el lenguaje del arte es uno solo.

Aparte de la **rr** fuerte para lo duro y agresivo, también tenemos la **r** débil; podemos ver en el ejemplo de las “polleritas amarillas” que lo que predomina es una **r** cantarina, amistosa: tan entonada como suena cuando se dice “yarará”. Lo interesante es que se trata aquí de aquel baile en que las víboras, las ranas, los sapos, los yacarés, los flamencos y los pescados no pararon de bailar.

Finalmente, no habría que olvidar el paradigma de “ni nunca”. Ya sabemos que el adverbio “no” es el término más claro y expresivo desde el punto de vista de la negación. Y en este ejemplo se triplican las **n** desde el punto de vista del sonido, sin olvidar que al mismo tiempo se encuentra duplicada su significación negativa.

b) Las aliteraciones, por ser precisamente repeticiones de sonidos, presentan a su vez muy variadas opciones constructivas: lo mismo que sucede con la repetición de frases, palabras y estructuras. Por el momento veamos un nuevo tipo de “aliteración”:

- el cazador, que tenía una gran **puntería**, le **apuntó** entre los dos ojos. (10)
- ¿De qué **color**? ¿**Coloradas**, blancas o negras? (23)
- hasta que vio de **bajo** de él, muy **abajo**, el río Paraná. (32, 33)
- los yacarés **vivieron** y **viven** todavía muy felices. (58)
- El Surubí nadó una hora **pasando** y **repasando** ante los yacarés. (58)
- El hombre era **cazador**, y **cazaba** también venados. (65)
- puede encontrarlas en este **naranjal**, hasta diciembre habrá **naranjas**. (75)
- el tigre estaba **envenenado** con el **veneno** de las rayas. (94)
- los dorados **cruzaban** y **recruzaban**. (99)
- proseguía tranquilo **tirando**, y cada **tiro** era un nuevo tigre muerto. (104)

Todos estos ejemplos responden al tipo de aliteración denominado ALITERACIÓN POR DERIVACIÓN: modelo tan abundante en la obra que hay a veces dos o tres presencias del mismo en una sola página.

El hecho de que en esta figura se conserven todos los fonemas de la parte invariable de la raíz de los vocablos resulta de que, en ella, la repetición de los sonidos no se refiere a uno o dos, individuales —como en el caso precedente—, sino a un conjunto significativo que toma casi el total de la palabra, pues sólo se sustituyen prefijos, sufijos o desinencias morfológicamente necesarios. En lo que aquí se ha expuesto, aparecen vocablos de la misma familia con cambios pertinentes a las diferencias formales de la derivación (color-coloradas), la conjugación (vivieron-viven), la composición (pasando-repasando), y la parasíntesis (veneno-envenenado).

c) Desde el punto de vista de la aliteración, ¿qué pasa en los siguientes casos?:

—Los sapos se habían pegado escamas de pescado. (21)

—mezclando las palabras sin ton ni son. (33)

—tomar té con leche conmigo, amigo. (34)

—el vapor pasó, se alejó y desapareció. (45)

—¡Ya sabemos! ¡Nosotros lo conocemos! (98)

—que vengan en seguida todas las rayas que haya. (101)

—la noche caía y se veía apenas. (112)

Cuando todos los sonidos coinciden exactamente —entre dos o más palabras relativamente cercanas— desde la vocal acentuada de cada una de ellas en adelante, el fenómeno se denomina RIMA CONSONANTE: ado en “pescado” y “pegado”; on en “ton” y “son”; ó en “pasó”, “alejó” y “desapareció”; ía en “caía” y “veía”.

Así, sabemos que en el libro de Quiroga se presenta la rima consonante de principio a fin, aunque de manera esporádica.

La rima que se llama “asonante” sólo toma en cuenta —desde la vocal acentuada— la igualdad exclusiva de las vocales, mientras las consonantes difieren: serpentinas—envidia (22); todos—locos (24); torpedo—hundieron (55); grillo—chillido (79); nada—casa (89); vida—sentía. (118) Estos ejemplos han sido tomados, en realidad, de nuestro libro, pero la ubicación de los elementos, en cada uno de los pares expuestos, no es lo suficientemente cercana como para estimar que ella proviene de una intención deliberada. Además, en la prosa —por razones obvias— este tipo de rima nunca deja de estar presente.

Por el hecho de que en la rima, en general, se repiten idénticos sonidos —aunque mayores en la consonante, y en la asonante menores— ambas resultan ser copartícipes en el amplio conjunto de la aliteración.

2. En el momento de finalizar el tema de las repeticiones acústicas, nos queda una pequeña deuda en relación con otros factores auditivos, diferentes de los que hemos visto porque no tienen que ver estrictamente con lo fonético, con tonos o notas específicas desde el punto de vista de las escalas musicales, sino con algo también muy importante para la melodía —y el lenguaje—: se capta, en consecuencia, también por medio del oído porque tiene que ver con la distribución cuantitativa de sucesiones temporales. Dicho de otra manera, me refiero al ritmo como una de las formas más sutiles de la repetición del sonido.

¿En qué consiste el ritmo cuando se trata de la prosa o de la poesía? Veamos el fenómeno de manera concreta. En la introducción del capítulo pusimos dos ejemplos relacionados con la rima; el primero, proveniente de la página 34; y el segundo, de la página 53: “un terrible salto, tan alto”; e “hicimos un dique”. Podemos observar gráficamente ahora qué sucede, no de acuerdo a la rima sino al ritmo, con los ejemplos colocados del siguiente modo:

—(un terri) ble-sal-to
tan-al-to

—hi-ci-mos
un-di-que

En estos dos casos puede verse claramente la repetición periódica de varios acentos prosódicos que amplifican y extienden cuantitativamente la persistencia de la sílaba: en griego no había acentos o ausencias de acentos sino sílabas largas y sílabas cortas. Una sílaba larga o una sílaba acentuada, técnicamente medida, tiene el doble de duración que una sílaba simple o inacentuada. Musicalmente, la simple correspondería a una negra (=un tiempo) y la blanca a una doble (=dos tiempos). La reincidencia de una determinada acentuación es la que al mismo tiempo provoca ritmos específicos. Para los griegos, el ritmo de tres sílabas, cuya sílaba céntrica es la acentuada o larga, se denomina “anfibráquico”. Nuestros ejemplos precedentes corresponden a esta modalidad, pero

—sin-ton
ni-son

conforman un ritmo “yámbico”: bisilábico, cuya última sílaba es la de más duración.

Ya lo dijimos muchas veces: el mismo recurso puede verse de muy distintos ángulos y por eso una determinada figura casi nunca es un producto no contaminado. De esta manera, recordando las reduplicaciones, podemos imaginar que si se trata de dos palabras inmediatas e iguales, existirá también un ritmo que se repite al mismo tiempo por la disposición idéntica de sus sílabas cortas y sus sílabas largas.

Llama la atención en Quiroga —aunque en algunas ocasiones elegirá de manera esporádica otras distribuciones acentuales— su clara simpatía por los ritmos anfibráquico y yámbico, que más arriba se acaban de ejemplificar.

He aquí de nuevo ciertas repeticiones y reduplicaciones, pero observadas ahora desde el punto de vista de sus ritmos:

Anfibráquico

los-dí-as / y-dí-a (27)
de-ra-ma / en-ra-ma (33 y 38)
char-la-ba y / char-la-ba (37)
cre-cí-a / cre-cí-a (44)
a-cua-dras / y-cua-dras (56)
de-ra-yas / las-ra-yas (100 y 103)

Yámbico

mo-rír / mo-rír (36)
sal-tar / sal-tar (39)
ma-má / ma-má (64)
a-ver / a-ver (98)
de-flor / en-flor (109)
lle-góy / lle-gó (119)

El ritmo trisilábico puede llevar también su sílaba más larga en primer término, a semejanza de la primera falange de los dedos: en este caso se llama “dactílico” (+_ _). Quiroga no tiene ninguna estructura repetitiva con este ritmo. Como ya lo hemos visto, el “anfibráquico” resulta ser su predilecto, viene del griego “amfi” = en ambos lados (como los anfibios) y “bracos” = breve; una sílaba larga entre dos breves (_+_). Pero del ritmo “anapéstico” hay sólo un par de ejemplos repetitivos en todo el libro, su nombre viene del término griego “ana” = hacia atrás (_ _+):

Anapéstico

ca-mi-nóy / ca-mi-nó (13)

pa-sóa-yer / pa-só-hoy (46)

Los ritmos bisilábicos, lógicamente, son dos: el “yámbico” (_ +) que acabamos de ver, cuyo sentido original no esclarecen los diccionarios; sólo sabemos que corresponde a una vieja tradición de la métrica griega. Y el “trocaico” (+ _) que viene de la expresión griega “yo corro”, por la idea de aceleración que sugiere la sílaba breve siguiendo a la acentuada o larga; en Quiroga sí contamos con la presencia de este ritmo en ciertas reduplicaciones:

Trocaico

a-gua / a-gua (14)

po-coa / po-co (25)

niu-na / plu-ma / niu-na / plu-ma (37)

siem-pre / siem-pre (48)

na-da / na-da (51)

no-chea / no-che (85)

bra-vo / bra-vo (104)

Las preferencias musicales de una determinada obra literaria corresponden, sin duda, a su propio tema pero también al gusto y sensibilidad del escritor. Sin embargo es difícil para nosotros establecer exactamente la razón por la cual Quiroga demuestra más simpatía a ciertos ritmos. Lo importante es que el libro a través de sus enumeraciones, reiteraciones, paralelismos, sinonimias, repeticiones —que se reparten de manera homogénea de principio a fin— observa un excelente ritmo sistemático.

Para dar paso al tercer y último grupo de recursos, ponemos fin por el momento a este segundo bloque estilístico, relacionado con los factores técnicamente recurrentes dentro de la obra; vistos desde muy diferentes planos del lenguaje; y observados desde fenómenos tan amplios y visibles como los que tienen que ver con las ideas y las estructuras sintácticas o tan disimulados, sugerentes e implícitos como lo son el ritmo y el sonido. Bloque que ha de ser retomado finalmente a la hora de preguntarnos —con los tres bloques a la vista, de manera total— por la intención fundamental del tono de este libro.

Cuerno de la abundancia y la emoción

Nuevas frases en esta obra cumplen una tercera misión, bien diferente de las anteriores. Si las observamos cuidadosamente veremos en todas ellas una misma intención amplificadora. Exuberancia y desmesura en ciertas ocasiones. Intensidad y exceso categórico otras veces. Formarán, por lo tanto, un bloque último cuya esencialidad es muy distinta de las precedentes.

También confirmaremos nuevamente qué difícil es separar funciones estilísticas, encontrar —de manera absoluta— la especificidad y la pureza de las figuras retóricas. Aparecerán otra vez comparaciones o repeticiones, por ejemplo, pero en sentidos y funciones completamente ajenos de los que ya expusimos en los otros bloques.

Exageraciones

Dentro de los ejemplos que vienen a continuación podremos apreciar diferentes modalidades expresivas cuya finalidad común es impresionar al oyente:

- vio a la orilla de una gran laguna un tigre enorme. (10)
- al ver al hombre, el tigre lanzó un rugido espantoso y se lanzó de un salto sobre él. (10)
- todos los invitados aplaudían como locos. (22)
- pero estaban tan cansados que no podían levantar una sola pata. (26)
- tenía locura por el té con leche. (32)
- nueve balines del tamaño de un garbanzo cada uno entraron como un rayo en el corazón del tigre, que lanzando un bramido que hizo temblar el monte entero, cayó muerto. (39)
- y ¡ta! En dos golpes de boca se lo comió. (57)
- En dos minutos la gamita se tomó toda la miel, y loca de contenta fue a contarle a su mamá (63)
- El tercero, que era loco por los huevos de pájaros. (76)
- el hombre iba llorando y cayéndose de dolor. (89)
- el monte bramó de nuevo, y apareció la tigre, que se puso loca de furor. (94)
- trepando y bajando de los palitos y piedritas, que le parecían montañas. (112)

El tono entero del libro también impresiona por las innumerables frases de este tipo. Vemos, por los ejemplos, que en todas ellas se exagera.

Se hacen más impactantes los acontecimientos, como en:

- lanzó un rugido espantoso
- aplaudían como locos
- entraron como un rayo
- lanzando un bramido que hizo temblar el monte entero
- iba llorando y cayéndose de dolor
- no podían levantar ni una sola pata

Más rápidas de lo común las siguientes acciones:

- en dos golpes de boca se lo comió
- en dos minutos se tomó la miel
- y se lanzó de un salto sobre él

Más grandes los tamaños, los gustos y los sentimientos en:

- una gran laguna
- un tigre enorme
- locura por el té con leche
- era loco por los huevos de pájaros
- loca de contenta
- loca de furor
- le parecían montañas

Aunque esta figura, específicamente, recibe el nombre de hipérbole a secas, observaremos enseguida nuevas expresiones en las que tampoco faltan los rasgos hiperbólicos.

Escaleras comunes y escaleras más altas

Las exageraciones no se acaban. Si vemos de cerca los ejemplos siguientes descubriremos enumeraciones interesantes:

- cada día la tortuga se iba debilitando, cada día tenía menos fuerza [...] quedaba tendida, completamente sin fuerzas. (14)
- El director reconoció a su amigo, y él mismo fue corriendo a buscar remedios, con los que el cazador se curó en séguida. (16)
- las víboras de coral se lanzaron sobre ellos [...] les deshicieron a mordiscones las medias. Les arrancaron las medias a pedazos, enfurecidas, y les mordían también las patas, para que murieran. (27)
- El vapor pasó, se alejó y desapareció. (45)
- el buque pasó ayer, pasó hoy, y pasará mañana. (46)
- Ni un tronco, ni una astilla, ni una cáscara. (50)
- después de dejar a la gamita bien oculta, y atravesó corriendo el monte, donde el tigre casi la alcanza. (65)
- el hombre apartó las ramas y apareció todo ensangrentado [...] la sangre le caía por la cara y el pecho hasta el pantalón. (91)
- ¡Pero ni los tigres, ni los hijos de tigres, ni los nietos de tigres, ni todos los tigres del mundo (100)
- tan fría, tan larga, tan horrible. (118)

Cada una de las etapas que presentan estos ejemplos no son estáticas ni idénticas a sí mismas sino que avanzan gradualmente.

Avanzan unas veces hacia lo positivo o se adelantan en el tiempo:

--- reconoció -----	buscó remedios -----	curó
--- pasó -----	se alejó -----	desapareció
--- pasó ayer -----	pasó hoy -----	pasará mañana
--- tigres -----	hijos de tigres -----	nietos de tigres

Pero en el libro de Quiroga, resultan ser estos indicios escalonados una manera muy especial de no lanzar los hechos dolorosos de una manera tajante y repentina:

--- se iba debilitando -----	tenía menos fuerza -----	sin fuerzas
--- se lanzaron sobre ellos -----	arrancaron las medias -----	mordieron las patas para que se murieran
--- ocultó a la gamita -----	corrió por el monte -----	casi la alcanza el tigre
--- apartó las ramas -----	apareció ensangrentado --	caía la sangre
--- tan fría -----	tan larga -----	tan horrible

Precisamente por sus pasos graduales, la figura se llama clímax (= escalera) o gradación ascendente. Este movimiento de elevación progresiva es la razón por la cual el tercer o cuarto factor de la serie se encuentra, de alguna manera, muy cerca de la exageración. En cambio, si observamos el siguiente caso:

--- tronco ----- astilla ----- cáscara

donde todo se va achicando, la figura es la misma pero a la inversa y recibe el nombre de anticlímax o gradación descendente. Y en vez de responder a un crecimiento hiperbólico, más bien se acerca a las modalidades de la “atenuación”.

Aparte de este ejemplo casual, sería muy difícil encontrar en el total del volumen otro modelo equivalente: tal vez porque es mejor para los niños impresionarlos poco a poco; y no al revés: impactarlos fuertemente primero e ir suavizando las cosas de un modo paulatino después.

Antes de ver la posibilidad de una próxima forma de gradación, volvemos a recordar que las figuras no están generalmente solas, que casi siempre se imbrican con otros recursos; y que no es excepción el hecho de que algunos de los casos más arriba expuestos hayan respondido en oportunidades anteriores a un patrón diferente. Han sido, por ejemplo, en nuestro análisis del tono de la obra, demostraciones del ritmo y del paralelismo (“pasó ayer, pasó hoy y pasará mañana”); de la anáfora (“tan fría, tan larga, tan horrible”); de la epífora (“hijos de tigres, nietos de tigres”); de la aliteración (“todo ensangrentado [...] la sangre le caía”); del ritmo (“pasó ayer, pasó hoy”); y finalmente “pasó, se alejó y desapareció”, que corresponde a la rima.

Volvamos al clímax y revisemos con cuidado la estructura de las secuencias que se apuntan a continuación:

—La fiebre aumentaba siempre, y la garganta le quemaba de tanta sed. El hombre comprendió que estaba gravemente enfermo. (11)

—sentía terrible ardor en las patas, y las tenían siempre de color de sangre, porque estaban envenenadas. (27)

—del buque salió una gran nube blanca de humo, sonó un terrible estampido, una enorme bala de cañón cayó en pleno dique. (49)

—La granada reventó contra los troncos, hizo saltar, despedazó, redujo a astillas las enormes vigas. (51)

—el torpedo llegó, chocó con el inmenso buque bien en el centro, y reventó. (56)

—Salieron cientos de avispas, miles de avispas. (64)

—no veía más: estaba ciega, ciega del todo, ciega sin remedio. (64)

—loco de alegría porque iba a comer cien, mil, dos mil huevos de gallina. (78)

—allí estaba en efecto el coaticito, tendido, hinchado, con las patas temblando y muriéndose. (83)

—El animal, enfurecido y loco de dolor, bramaba, saltaba en el agua, hacía volar nubes de agua a manotones. (96)

—la abeja se arrastró, se arrastró hasta que de pronto rodó por un agujero; cayó rodando [...] al fondo de una caverna. (113)

Las gradaciones que acabamos de ver, precisamente por comenzar en un punto relativamente elevado, obligan a un ascenso más estridente que el de las gradaciones normales:

—fiebre muy alta
—garganta quemada
—gravemente enfermo

—terrible ardor
—sangre
—veneno

—gran nube
—terrible estampido
—enorme bala

—cien
—mil
—dos mil huevos de gallina

—llegó el torpedo
—chocó
—reventó

—la granada reventó
—hizo saltar
—despedazó
—redujo a astillas

—no veía más
—ciega
—ciega del todo
—ciega sin remedio

—tendido
—hinchado
—temblando las patas
—muriéndose

—enfurecido
—loco de dolor
—bramaba saltando
—volaban nubes de agua

—se arrastró
—rodó por un agujero
—cayó al fondo

—cientos
—miles de avispas

He dado, por lo tanto, el nombre de clímax hiperbólico a este tipo de gradaciones ascendentes que parten de un nivel más alto.

Otra vez reincidencias

Los próximos modelos ilustran nuevamente un fenómeno ya reiterado tantas veces: la contaminación, la no pureza, la imbricación de las figuras. Se trata de referencias y textos observados, primeramente, como reduplicaciones; pero que veremos ahora desde un ángulo diferente:

- Voy a morir [...] voy a morir aquí. (11,12,13,14)
- ¡Ni una pluma! ¡Ni una pluma! (37)
- ¡Ella tiene miedo de nosotros! ¡Siempre tiene miedo! (44)
- ¡Escóndanse bajo el agua! ¡Escóndanse! (44)
- cayó otra bala, y otra y otra más. (50)
- habían tirado con granada. La granada reventó. (51)
- y no quedó nada del dique; nada, nada. (51)
- corrió y corrió gritando. (64)
- estaba ciega, ciega del todo, ciega sin remedio. (64)
- ¡El tigre! ¡El tigre! (91)
- Van avenir todos. Van a venir todos los tigres. (96)
- Muchas, muchísimas habían muerto. (101)
- estaba rojo de sangre, y la sangre hacía espuma. (103)
- ¡No es justo eso, no es justo! No es justo que usted me coma. (114)

Si nos fijamos en las frases precedentes, vemos que todas ellas constituyen exageraciones. Aún más, la mayoría duplica la exageración:

—sangre
—sangre

—voy a morir
—voy a morir

—el tigre
—el tigre

Sin embargo, mirando estos ejemplos que la triplican:

—ciega
—ciega
—ciega sin remedio

—no es justo
—no es justo
—no es justo que usted me coma

consideramos que constituyen el *summum* de la exageración. He aquí el motivo por el cual a esta conformación recurrente —que duplica, triplica o multiplica el dramatismo de la obra— parece quedarle bien el nombre de repetición hiperbólica.

De nuevo semejanzas, pero más vehementes

En el primer bloque de recursos, el tono aprovechaba el “símil” y la “comparación” para dar sensaciones visibles y palpables de un mundo selvático, completamente nuevo para el lector. Y con ese fin se utilizaba el “como”, el “parecido a”, el “igual que”:

- como un farolito (26). [una luciérnaga]
- como la mano de las personas (26). [lengua de las víboras]
- que parecía una lejana y ancha cinta blanca (33). [el río Paraná]
- hacen bailar como trompos (115). [semillas de eucalipto]

Vemos aquí que el interés primordial de estas comparaciones es sólo definir y dibujar el paisaje o dar a conocer algunos rasgos típicos de plantas y animales menos conocidos.

Sin embargo, al interior de esos mismos ejemplos había otra clase de expresiones:

- tan alta como una silla (11). [una tortuga]
- tan dañinos como la langosta (33). [los loros]
- caído como muerto (92). [el hombre]
- como si le hubieran clavado ocho o diez terribles clavos (92). [la picadura de las rayas]
- corrieron como locos (57). [los yacarés]
- zumbando como un loco (115). [el trompito]

La finalidad específica de estas comparaciones ya no es exactamente el logro de una imagen, sino impactar al oyente mediante el excesivo fervor de las emociones, el patetismo de los actos o el gran tamaño físico de objetos y animales.

Es ésta la razón por la cual he dado el nombre de comparación hiperbólica a este último tipo de analogías.

Además, observando de nuevo los dos últimos casos de la lista anterior, que se refieren al trompito y a los yacarés, recordamos que de ningún modo son los únicos que utilizan la frase “como locos”; porque el libro está lleno, de principio a fin, con dichas semejanzas:

- los invitados aplaudían como locos (22). [todos los animales de un baile]
- volaba entonces gritando como un loco (32). [el loro]
- charlando como un loco (37). [el loro]
- los yacarés chiquitos comenzaron a gritar como locos de miedo (44).
- retrocedió corriendo como loco a la orilla (93). [el tigre]
- manoteando como locos en el agua (100). [los tigres]

He aquí una acotación obligada: no está por demás decir que muchas veces lo loco de los actos y los sentimientos —preferencia innegable de Quiroga— se explicita en el libro sin que aparezca el nexo de la comparación; quedando en evidencia sólo una hipérbole sencilla, aunque tácitamente el “como” está presente:

- Los flamencos recorrieron así todos los almacenes, y de todas partes los echaban por locos (24).
- Los flamencos, locos de dolor, saltaban de una lado para otro (27).
- Tenía locura por el té con leche (32). [el loro]
- ¡Estaba loco de contento! (39). [el loro]
- los yacarés, locos de contentos daban tremendos colazos en el agua (48).
- un tubo de tacuara lleno de miel, que la gamita tomó loca de contento (70).
- el tercero, que era loco por los huevos de pájaros (76).
- el coaticito, loco de alegría porque iba a comer cien, mil, dos mil huevos de gallina (78).
- gritó, loco de dolor (78). [el coaticito]
- cayó loco de alegría (93). [el tigre]
- la tigra, que se puso loca de furor (94).
- El animal, enfurecido y loco de dolor (96). [la tigra]
- ¡Bravo, bravo!— clamaron las rayas, locas de contento (104).
- Y enturbiaban toda el agua verdaderamente locas de alegría (104). [las rayas]

Sin embargo, fuera de estas locuras tan evidentes e inequívocas, tenemos —eso sí— auténticas comparaciones hiperbólicas que exacerban y hostigan la emoción mediante factores afectivos de gamas muy variadas o extremosos tamaños contrastantes: pequeñeces insólitas e ingentes magnitudes:

- tan grande que él solo podría servir de alfombra para un cuarto (10). [el cuero de un tigre]
- una voz tan baja que apenas se oía (15, 16). [la tortuga a punto de morir]
- el tigre dio un terrible salto, tan alto como una casa (34, 35).
- entraron como un rayo en el corazón del tigre (39). [los balines de una escopeta]
- que levantaba olas como un buque por la velocidad de la corrida (54). [el torpedo]
- lanzándose como una flecha a la orilla (91). [las rayas]
- una verdadera lluvia de agujonazos, como puñaladas de dolor (93). [el tigre herido por las rayas]
- Uno tras otro, como si el rayo cayera entre sus cabezas, los tigres fueron muriendo a tiros (104).

Deliberadamente he dejado en reserva un ejemplo que ya aparece en la serie inicial de las comparaciones sencillas y comunes:

Mas creyó que su mamá exageraba, como exageran siempre las madres de las gamitas (64).

Se nota, en primera instancia, cómo Horacio Quiroga comienza a reírse de su propio tono, asimilándolo de una manera chistosa al tono “maternal”. Cosa que en unas páginas más adelante comentaremos sobre la base de una hipótesis.

Pero pronto nos damos cuenta de que esa expresión debió integrar la lista de las comparaciones hiperbólicas. Sin embargo el “siempre”, subrayado por mí, se halla indicando un acontecer infalible que se sustenta en el saber y en la experiencia del narrador con relación, en general, a la conducta y el pensamiento de los hombres; pero, por sobre todo, específicamente, con relación a su cabal dominio del mundo de la obra. Puede, por tanto, llevar a cabo la enunciación de leyes absolutas:

- después no pudo levantarse más (11).
- solamente en Buenos Aires hay remedios para curarme. Pero nunca podré ir (13).
- había llegado al límite de sus fuerzas y no podía más (14,15).
- ¡Nunca vi una tortuga más zonzal! (16).
- y ella no quiere nunca que él se vaya (17).
- y de todas partes los echaban por locos (24).
- estaban cansadísimos y ya no podían más (26).
- ya no tenemos nada que comer (46).
- y siempre, siempre, habría pescados (48).
- y no quedó nada del dique, nada, nada (51).
- nunca te metas con los nidos que veas (53).
- es uno de los dolores más fuertes que se pueden sentir (89).
- ¡Ellos nadan más ligero que nadie! (95).
- parecía que todos los tigres de Misiones estaban allí (100).
- Pero ya todo era inútil (103).
- Nunca, jamás, creyó la abejita que una noche podría ser tan fría [...] (118).

Hemos hablado de leyes absolutas. Y lo absoluto —siempre, nunca, nunca más, nunca jamás, todo y nada— es también, a su modo, la generalización más terminante y exhaustiva que, por lo mismo, resulta siempre exagerada.

Como en la vida real

En las conversaciones orales, habituales, siempre “coordinamos”. Cosa que las gramáticas explican como el uso de uniones entre oración y oración. He aquí un par de ejemplos del libro de Quiroga:

- Las ranas se habían perfumado todo el cuerpo, y caminaban en dos pies (21).
- Los loros son tan dañinos como la langosta, **porque** abren los choclos para picotearlos (31).

Dichos nexos llevan el nombre de “conjunciones”. Las palabras **y** y **porque** son conjunciones, como también lo son **pero**, **ni**, **después**, **por fin**, **también**, **entonces**, **ahora bien**, **es decir** y muchas otras uniones que, en el lenguaje personal, cotidiano y conversacional permiten alcanzar tres objetivos importantes:

a) Mantener la atención y la paciencia del oyente en el sentido de que si acabamos de expresar algo que parece finalizar nuestro discurso y terminamos con un “pero”, un “ya que”, un “por lo tanto”, un “sin embargo”, el interlocutor no puede dejarnos con la palabra en la boca y —consciente o inconscientemente— se auto-obliga a esperar.

b) Si bien el caso anterior tiene que ver con el otro, con el que escucha, es de algún modo una solución lingüística para la convivencia social. Pero existe también un beneficio conmigo mismo, con el que está hablando; se trata ahora de una solución psicológica que me permite un lapso, un espacio de tiempo relativamente libre, para poder organizar mentalmente la próxima oración.

c) Y este último y tercer beneficio no es ni psicológico ni social, sino gramaticalmente intrínseco porque las conjunciones amarran desde muy diferentes puntos de vista lógicos una idea con otra; ventaja que facilita la comprensión cabal de un determinado texto, ya que después de un “porque” se da la causa de lo expresado anteriormente; después de un “por lo tanto” se da la consecuencia, después de un “o” se da la opción que falta para elegir ante una disyuntiva, después de un “pero” se escribe una oración cuyo significado es en parte o totalmente contrario a lo que afirma la oración primitiva. Y muchísimos más vínculos lógicos pues éstos son infinitos y el hablante —de acuerdo a sus necesidades expresivas— siempre estará creando nuevas conjunciones; más largas o más cortas: mediante una palabra, frases de más de una palabra, u oraciones completas.

Traspasar estos tres beneficios de la oralidad a la expresión escrita de la literatura implica una gran riqueza estilística, pero también una gran facilidad de comunicación porque sin duda atraeremos y —al mismo tiempo— atraparemos al oyente de una manera más inmediata si echamos mano de las conjunciones que sí, por el contrario, dejamos de utilizarlas convenientemente.

Y como en todos los usos hay diversos grados, cuando la coordinación es constante y constituye prácticamente la marca de estilo de un autor o un texto, los retóricos llamaron polisíndesis a esta “exageración” en el uso de las conjunciones, en oposición a aquellos otros estilos “asindéticos” en los que sólo se yuxtaponen oraciones sin coordinarlas.

El niño, en general —en su vida doméstica, real y conversacional— es tremendamente polisindético; y si nos preguntamos por qué, tal vez se deba a la reiterada costumbre de muchos adultos que no los oyen con atención. Ellos, por su corta edad, no conocen bien los nexos más complejos desde el punto de vista lógico y prefieren el “y”, que sólo amarra sucesivamente. Son niños que usan el “y” con abundancia sobre todo cuando van detrás del papá que ya se sube al auto, o siguiendo a su madre que ya está a punto de salir de casa.

No es raro, entonces, que Quiroga utilice copiosamente el estilo “polisindético” si quiere lograr la atención de los niños y, además, dejar en claro —para ellos— algunos temas desconocidos del relato mediante explicaciones ya observadas en el primer bloque del tono de este libro. Pero veremos, también, que “y” es la conjunción que más utiliza el narrador, al igual que los niños, como si el que narra también fuera un niño. He aquí algunos párrafos, captados al azar, que constituyen muestras representativas del estilo completo de todo el libro:

- Había una vez un hombre que vivía en Buenos Aires, y estaba muy contento porque era un hombre sano y trabajador. Pero un día se enfermó, y los médicos le dijeron que solamente yéndose al campo podría curarse (9).
- pero no paren un momento, porque en vez de bailar van entonces a llorar. Pero los flamencos como son tan tontos, no comprendían bien qué gran peligro había para ellos en eso, y locos de alegría se pusieron los cueros, que eran como tubos. Y muy contentos se fueron volando al baile (25).
- Vivieron en adelante muy contentos. Pero el loro no se olvidaba de lo que había hecho el tigre, y todas las tardes, cuando entraba en el comedor para tomar el té se acercaba siempre a la piel del tigre, tendida delante de la estufa, y lo invitaba a tomar té con leche (40).
- Y en esa misma tarde y esa noche misma hicieron otro dique, con troncos inmensos. Después se acostaron a dormir, cansadísimos, y estaban durmiendo todavía al día siguiente cuando el buque de guerra llegó otra vez, y el bote se acercó al dique. (50)
- Y entonces el coatí se puso a correr por entre el monte, cortando camino, porque el canto había sonado muy a su derecha. El sol caía ya, pero el coatí volaba con la cola levantada. Llegó a la orilla del monte, por fin, y miró al campo. Lejos vio la casa de los hombres, y vio a un hombre con botas que llevaba un caballo de la sogá. Vio también un pájaro muy grande que cantaba y entonces el coaticito se golpeó la frente (77).
- Y fue y armó la trampa. Después comieron y se acostaron. Pero las criaturas no tenían sueño, y saltaban de la cama del uno a la del otro y se enredaban en el camisón (79).
- Ahora bien; una vez un hombre fue a vivir allá, y no quiso que tiraran bombas de dinamita, porque tenía miedo de que viniera la tigre y otros tigres y otros muchos más ... Y ellas no podían defender más el paso (94).

- Había una vez en una colmena una abeja que no quería trabajar; es decir, recorría los árboles uno por uno para tomar el jugo de las flores; pero en vez de conservarlo para convertirlo en miel, se lo tomaba del todo (109).
- Y así pasó, en efecto. La culebra dijo rápidamente: “uno ..., dos..., tres”, y se volvió y abrió la boca cuan grande era, de sorpresa (117).

No percibimos en estos ejemplos casi ninguna oración que se halle separada de las otras, por el contrario, ellas están unidas por diferentes conjunciones. La mayoría de las veces, éstas van ubicadas entre el final de la oración anterior y el comienzo de la siguiente. Sin embargo, hay casos en que las conjunciones se colocan al centro o al final de la segunda oración, como sucede en:

- van entonces a llorar
- llegó a la orilla del monte, por fin
- vio también un pájaro

Puede observarse además que el nexos que nunca deja de estar presente es la conjunción copulativa y; pero ella fue subrayada sólo en los casos en que amarra oraciones —externamente— y no en las ocasiones en que también se usa el interior de las mismas.

Finalmente, con la exageración de la polisíndesis, cerramos el tercer y último bloque de recursos lingüístico-formales dentro del tono de este libro. Recursos cuya finalidad fundamental para la obra se intentará indagar en el capítulo siguiente.

En busca de una interpretación del tono de este libro. ¿Existe acaso —desde el punto de vista filológico— cierta finalidad determinada?

Ya lo advertimos desde un comienzo: si dejáramos sueltos todos estos factores expresivos —dispersos y sobrepuestos en cantidades prácticamente indescifrables— nos quedaríamos sin duda a mitad de camino aunque no dudáramos de sus efectos inmediatos, muchos de ellos estructurados según disposiciones y entidades sintácticas completamente habituales; otros, siguiendo los tan probados y eficientes recursos de la retórica clásica. Pero, si viéramos el fenómeno con más profundidad, no estaríamos a mitad de camino sino apenas en el primer peldaño de la ruta. Ni más acá ni más allá de un simple cómputo, descriptivo y numérico.

Dichas modalidades, todas ellas mezcladas y desorganizadas, sí darían —es cierto— un borroso y distante retrato indefinible y más o menos pálido de las formalidades estilísticas de *Cuentos de la selva*, que no permitiría la posibilidad de interpretar el verdadero tono de la obra: de ningún modo como un conjunto heterogéneo de parcialidades, sino como entidad totalizante y homogénea.

Pero aún sin saber qué significan estos recursos, aún desconociendo la meta y la finalidad de su uso o la intencionalidad de su uso, nos preguntamos ambiciosamente por su trascendencia con respecto al oyente.

Sin embargo, sabemos que es preciso llegar a la evidencia, al alcance y a la develación de toda una serie de recursos sueltos que es necesario organizar de algún modo para poder captar su definición y su significado. Por ejemplo, si abrimos al azar este libro (como sucede en el primer avance de su estudio lingüístico y haciendo un poco de historia) veremos su excesiva, compleja y casi indescifrable acumulación de procedimientos:

[Del cuento "La guerra de los yacarés", pp. 44-45]

[...] se asustaron y corrían de un lado para otro con la cola levantada.

Y no era para menos su inquietud, porque el ruido crecía, crecía. Pronto vieron como una nubecita de humo a lo lejos, y oyeron un ruido de "chas-chas" en el río como si golpearan el agua muy lejos.

Los yacarés se miraban unos a otros: ¿qué podía ser aquello?

Pero un yacaré viejo y sabio, el más sabio y viejo de todos, un viejo yacaré a quien no quedaban sino dos dientes sanos en los costados de la boca, y que había hecho una vez un viaje hasta el mar, dijo de repente:

—¡Yo sé lo que es! ¡Es una ballena! ¡Son grandes y echan agua blanca por la nariz! El agua cae para atrás.

Al oír esto, los yacarés chiquitos comenzaron a gritar como locos de miedo, zambullendo la cabeza. Y gritaban:

—¡Es una ballena! ¡Ahí viene la ballena!

Pero el viejo yacaré sacudió de la cola al yacarecito que tenía más cerca.

—¡No tengan miedo! —les gritó—. ¡Yo sé lo que es la ballena! ¡Ella tiene miedo de nosotros! ¡Siempre tiene miedo!

Con lo cual los yacarés chicos se tranquilizaron. Pero en seguida volvieron a asustarse, porque [p. 44] el humo gris se cambió de repente en humo negro, y todos sintieron bien fuerte ahora el “chas-chas-chas” en el agua. Los yacarés, espantados, se hundieron en el río, dejando solamente fuera los ojos y la punta de la nariz. Y así vieron pasar delante de ellos aquella cosa inmensa, llena de humo y golpeando el agua, que era un vapor de ruedas que navegaba por primera vez por aquel río.

El vapor pasó, se alejó y desapareció. Los yacarés entonces fueron saliendo del agua, muy enojados con el viejo yacaré, porque los había engañado, diciéndoles que eso era una ballena.

—¡Eso no es una ballena! — le gritaron en las orejas, porque era un poco sordo—. ¿Qué es eso que pasó?

El viejo yacaré les explicó entonces que era un vapor, lleno de fuego, y que los yacarés se iban a morir todos si el buque seguía pasando.

Pero los yacarés se echaron a reír, porque creyeron que el viejo se había vuelto loco. ¿Por qué se iban a morir ellos si el vapor seguía pasando? ¡Estaba bien loco, el pobre yacaré viejo!

Y como tenían hambre, se pusieron a buscar pescados.

Pero no había ni un pescado. No encontraron un solo pescado. Todos se habían ido, asustados [...] [p. 45]

Sorprenderá encontrar, en estas páginas, una extremada densidad de multi-formes, polifacéticos recursos:

—“se asustaron y corrían de un lado para otro” ---	= REITERACIÓN
—“porque el ruido crecía, crecía”-----	= EXPRESIÓN CAUSAL, REPETICIÓN POR REDUPLICACIÓN
—“como una nubecita de humo” [...], “como si golpearan el agua”-----	= COMPARACIONES
—“¿qué podía ser aquello?” ---	= PREGUNTA RETÓRICA
—“un yacaré viejo y sabio, el más sabio y viejo de todos, un viejo yacaré” [...]	= REPETICIÓN INVERTIDA, CONDUPLICACIÓN
—“a quien no quedaban sino dos dientes sanos en los costados de la boca, y que había hecho una vez un viaje hasta el mar”-----	= DESCRIPCIÓN MEDIANTE FORMAS DURATIVAS
—“son grandes y echan agua blanca por la nariz”--	= DEFINICIÓN DESCRIPTIVA
—“comenzaron a gritar como locos”-----	= HIPÉRBOLE, COMPARACIÓN
—“¡Es una ballena! ¡Ahí viene la ballena!”-----	= EPÍFORA
—“el viejo yacaré sacudió la cola al yacarecito que tenía más cerca”-----	= ALITERACIÓN POR DERIVACIÓN

—“¡No tengan miedo!— les gritó—. ¡Yo sé lo que es la ballena! ¡Ella tiene miedo de nosotros! ¡Siempre tiene miedo!” -----	= CONDuplicación, PARALELISMO, REPETICIONES IRREGULARES, ENUNCIACIÓN DE LEYES ABSOLUTAS
—“Con lo cual los yacarés chicos se tranquilizaron. Pero en seguida volvieron a asustarse, porque el humo gris se cambió de repente en humo negro, y todos sintieron bien fuerte ahora el chas-chas”- ----	= POLISÍNDESIS
—“Los yacarés, espantados” -----	= HIPÉRBOLE
—“aquella cosa inmensa, llena de humo y golpeando el agua, que era un vapor de ruedas”-----	= DESCRIPCIÓN
—“El vapor pasó, se alejó y desapareció” -----	= CLIMAX, RIMA CONSONANTE
—“que eso era una ballena.//—¡Eso no es una ballena! le gritaron en las orejas, porque era un poco sordo—. ¿Qué es eso que pasó? -----	= EPÍFORA, EXPRESIÓN CAUSAL, ALITERACIÓN
—“les explicó entonces que era un vapor, lleno de fuego. Y que los yacarés se iban a morir todos si el buque seguía pasando” -----	= FRASE EXPLICATIVA, ALITERACIÓN, ENUNCIACIÓN DE LEYES ABSOLUTAS
—“creyeron que el viejo se había vuelto loco” -----	= HIPÉRBOLE
—“Pero no había ni un pescado. No encontraron un solo pescado. Todos se habían ido, asustados”-----	= EPÍFORA, PARALELISMO, HIPÉRBOLE, REITERACIÓN.

¿Qué hacer entonces con esta cantidad acumulada de tan disímiles recursos? ¿Cómo entender la finalidad de los mismos? ¿De qué manera organizarlos para llegar a un número pequeño y comprensible? Agruparlos según determinadas semejanzas funcionales era tal vez el único remedio.

Así, tratando de emparentar y asimilar la densa variedad de estos procedimientos desiguales, pude observar que era viable establecer una cierta similitud intencional —tomando como ejemplo sólo las frases que aparecen en el modelo recientemente analizado— entre repeticiones, reduplicaciones, conduplicaciones, rimas, epíforas, paralelismos, aliteraciones y reiteraciones. Similitud no en cuanto al material lingüístico con que estas figuras han sido estructuradas, pues ellas provienen de sectores gramaticales tan dispares como la fonética y la prosodia (repetición, aliteración, epífora, rima), la sintaxis (el paralelismo), y la semántica y la lógica (reiteración). Similitud —como se ha dicho más arriba— sólo considerada desde el punto de vista de objetivos y finalidades exclusivamente. Hablamos, por lo tanto, de una correspondencia de ningún modo formal sino específicamente funcional: la de insistir y reincidir en las mismas disposiciones, sonidos y temáticas.

De igual manera, e igualmente de acuerdo con las modalidades y principios recientemente explicitados, confirmamos la analogía existente entre las expresiones causales, las frases explicativas, las comparaciones, las definiciones y descripciones, las preguntas retóricas; cuya función es aclarar y establecer nociones y conceptos que pudieran ser poco conocidos.

Y, finalmente, una tercera afinidad y correspondencia entre las frases hiperbólicas, la polisíndesis, el clímax, la enunciación de leyes absolutas; cuya hermandad de metas y propósitos responde —en estos casos— a una ampliación exagerada de la visión y captación de afectos y fenómenos.

Considerados estos tres conjuntos —aclaraciones cognoscitivas, modalidades reinincidentes, y expansión hiperbólica— bajo las denominaciones más exactas y escuetas de explicación, repetición y exageración, ellos nos van a encaminar, de mucho mejor manera y mediante una mucho mejor voluntad de búsqueda, en pos de un narrador específicamente creado para contar historias a los niños.

Estos tres objetivos de la función tonal —juntos los tres, o separados— son absolutamente inevitables en las voces orales con que el adulto se dirige al niño en la vida real: ya sea el pedagogo, el pediatra, el padre, la madre, el hermano mayor o los parientes. Recordemos la frase del narrador en el cuento de “La gama ciega”: “creyó que exageraba como exageran siempre las madres de las gamitas”.

Pero también es la manera como habla un superior a un inferior, el patrón a sus subordinados, un maestro a su alumno, el político sabio ante su pueblo, el déspota ilustrado dominando a la masa.

Explicar para que el niño aprenda lo que no sabe todavía o no ha tenido aún la opción de una experiencia que permita captar y elaborar nuevas imágenes.

Repetir para que no se olvide de lo que acaban de enseñarle. Repetir, como recurso ineludible para expandir y reavivar la memoria, como el remedio preciso para llenar el hueco de las distracciones.

Exagerar como infalible técnica de credibilidad que facilita la obediencia. Exagerar con la finalidad de dominar mediante el vozarrón de las enunciaciones absolutas, mediante la inflexión y el énfasis que no permitirán jamás ni la desatención ni la indolencia.

He aquí el tono de Quiroga en los *Cuentos de la selva*. ¿Convendría imitarlo? ¿O a lo mejor cada escritor de cuentos para niños tiene su personal y original postura ante el oyente y, por lo tanto, distintos modos de equipar a sus distintos narradores? Sabiendo un poco de gramática y una pizquita de retórica, con la herramienta de un estudio estilístico en la mano (que no se olvide, después de analizar las partes, de volver al total) podremos sin duda descubrir algunos otros tonos para la relación adulto-niño. O quizá confirmar que siempre —abierta o escondidamente, como una ley infalible— también los otros escritores sustentan la tricotómica bandera del tono “educativo”: explicar, repetir, exagerar. Precisamente en este orden, que constituye un verdadero clímax retórico: tres gradas en ascenso, perfectamente educativas, sustancialmente metódicas.

Finalmente:

Suma, recolección y sinopsis

Después de haber agrupado en tres grandes conjuntos funcionales los copiosos recursos de lenguaje de este volumen de Quiroga, tenemos que recordar también algunas expresiones vertidas en numerosas ocasiones relativas al tono de la obra. Se trata de aquellas alusiones a la presencia paralela de dos o más figuras en la misma frase o grupo de palabras. Una especie de contaminación insistente, debida precisamente —como ya lo hemos dicho— a que la lengua no está constituida por un solo plano: ella es al mismo tiempo construcción sintáctica, ritmo sonoro, denotación y connotación de significados, unión inseparable entre palabra y pensamiento. Dicho de otra manera: la lengua es un conjunto de niveles. En ella están presentes los factores lógicos, semánticos, sintácticos, sonoros, que permiten alteraciones u organizaciones artificiosamente lúdicas como “figuras de sonido”, “de significación”, “de construcción” y “de pensamiento”. Términos que se ubican de modo horizontal en el cuadro de doble entrada con que cerramos no sólo este capítulo sino todo el análisis del tono de *Cuentos de la selva*. Mientras tanto, verticalmente, se colocan los tres conjuntos funcionales de la explicación, la repetición y la exageración.

Sin embargo, conviene aclarar que la división cuatripartita, que yo utilizo, sólo responde —con muy pequeños cambios simplificadores (“sonido” por el término clásico “dicción”, y “significación” en vez de “tropo”)— a lo ya establecido desde el siglo I d. C. por Quintiliano (Calahorra: hoy España Tarraconense, 35-96) y retomado por los neorretóricos del siglo xx.

Conviene recordar que desde el siglo I a. C. (Imperio de Augusto, presencia de Horacio y Virgilio) se han venido clasificando las figuras en la rama de la retórica denominada Elocución. Veamos qué dice al respecto Helena Beristáin:

Así, pues, el acervo de las figuras se inició en el siglo I a. C. y desde entonces ha sufrido vicisitudes y variantes, debidas tanto a su tránsito de idioma en idioma, como a las contribuciones de los creadores individuales y a la labor reclasificatoria de los retóricos que han producido un vértigo de clasificaciones y definiciones. Se clasifican según el modo como afectan a la forma o al contenido de las expresiones y según su modo de operación.⁸⁷

La clasificación a la que se alude indica —desde el primer punto de vista— lo que yo he venido manejando a través de este análisis. Es decir, los cuatro niveles expuestos más arriba; los mismos que se han utilizado en el cuadro final. El segundo punto de vista se refiere al modo en que ejecutan su función las figuras, en cualquiera de los cuatro niveles del lenguaje.

Para que esto quede más claro, podemos echar mano de las terminologías empleadas por los neorretóricos belgas del Grupo “M”,⁸⁸ tanto en un caso como en el otro:

⁸⁷ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 215.

⁸⁸ Grupo “M”, *Retórica general*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1987.

<u>PRIMER PUNTO DE VISTA:</u>		
Figuras	Nivel lingüístico	Denominaciones del grupo "M": Metábolos
"de sonido"	fónico-fonológico	metaplasmos
"de significación"	léxico-semántico	metasememas
"de construcción"	morfosintáctico	metataxis
"de pensamiento"	lógico	metalogismos

SEGUNDO PUNTO DE VISTA:

Modo de operación o categoría de modificación que preside su funcionamiento:	Ejemplos
adición o adjunción	rima, sinonimia, paralelismo, anáfora, polisíndesis, reiteración, etc.
supresión	elipsis, anacoluto.
sustitución o supresión-adjunción	metáfora, ironía, paradoja.
permutación	hipérbaton, hipálage, quiasmo.

Sin embargo, habría que recalcar que, en ambos casos, estos neorretóricos explicitan abiertamente haber utilizado la teoría de la "quadripartita ratio" (del método cuatripartito) de Quintiliano.⁸⁹

Pero además agregan:

Llamaremos "metábolica" a toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje, con el mismo sentido con el que se encuentra en Littré.⁹⁰

¿Quién es Littré? Hasta donde sabemos (pues el Grupo "M" no vuelve a utilizar su nombre) es el lingüista que —en el siglo pasado— retomó las olvidadas clasificaciones de Quintiliano y las fijó y denominó de manera científica y moderna, tal como las conocemos hoy día: en especial la relativa a los cuatro niveles de la lengua.⁹¹

Antes de continuar, habría que dejar en claro:

1. Que las figuras o "metábolos" no son esencialmente "cambios" sino fenómenos complejos enraizados, muchos de ellos, en la lengua normal.
2. Que todas las figuras "por adición" se encuentran en la obra que analizamos, pues ellas se relacionan con la Repetición: que es una de las funciones importantes del tono para niños. La rima repite sonidos; la sinonimia, significados;

⁸⁹ Grupo "M", *op. cit.*, pp 60-61.

⁹⁰ Grupo "M", *op. cit.*, p. 62.

⁹¹ Émile Littré (París 1801-1881), filósofo, lingüista, médico y político. Seguidor de Comte. Autor de una *Historia de la lengua francesa* y de un *Diccionario de la lengua francesa* (4 tomos). Aplicó el Método Positivo a los estudios lingüísticos, ingresa a la Academia Francesa de la Lengua en 1872. (Datos obtenidos en *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps* (trois volumes), V. Bompiani et Éditions Robert Laffont, París, 1994, volume II, pp. 1922-1923).

el paralelismo, estructuras sintácticas; la anáfora, palabras; la polisíndesis, conjunciones; la reiteración, ideas.

3. Que la elipsis y el anacoluto no están en nuestra obra: la primera, elimina generalmente verbos; la segunda, palabras importantes de la oración, dejándola inconclusa. Ambos fenómenos serían difícilmente captados por los niños.

4. Que la metáfora cambia el nombre de las cosas, la ironía reemplaza el sentido recto de una expresión, la paradoja sustituye una lógica por otra.

5. Que el hipérbaton es un desorden sintáctico, un cambio de lugar en los elementos de una oración; la hipálage intercambia adjetivos (iban oscuros por la noche sola: Virgilio); el quiasmo invierte, en forma de equis, las estructuras sintácticas.

6. Que la subdivisión por "operación" o "categoría de modificación" (adición, supresión, sustitución y permuta) —muy a la moda en la Neorretórica, la Lingüística Estructural, y la Semiología— no me convence personalmente como factor enriquecedor para el análisis de los estilos textuales,

a) pues sólo agrega indicaciones ya implícitas en las definiciones, en las descripciones, y aún en los ejemplos individualizados de las mismas figuras, y

b) porque parte de una grave discriminación: del hecho purista y vigilante de la "corrección" de la lengua, considerando a las figuras como "cambios" en relación al lenguaje común y cotidiano; sin tomarse en cuenta que en éste suceden los mismos fenómenos. Ya decía Du Marsais, retórico del siglo XVIII, que "se hacen más figuras en un día de mercado que en varios días de asambleas académicas".⁹²

En fin, volviendo a Du Marsais, las figuras no son sólo licencias o alteraciones permitidas con el consentimiento de los académicos. Aunque tampoco son, de ningún modo, exceso u ornamento. Del texto de Quiroga se han obtenido frases comunes, habituales, gramaticalmente aceptadas, que han ingresado al estilo —y, en consecuencia, al acervo de los recursos del autor— sólo por su insistencia, por su utilización reiterada: como las frases explicativas, las expresiones causales, la descripción mediante formas verbales durativas, la enunciación de un todo y el desglose de cada una de sus partes y viceversa, la enunciación de leyes absolutas.

Pero, además, estructuras y organizaciones deliberadamente establecidas para el obligatorio logro de finalidades. Ordenamientos que también se encuentran en el lenguaje cotidiano como las enumeraciones, el clímax, las repeticiones o la polisíndesis.

Sin embargo, lo verdaderamente importante, en el caso de Quiroga, es la utilización de estos recursos de estilo en función exclusiva del "oyente" niño: muchos de ellos rasgos, a su vez, del lenguaje habitual del mismo niño, como la polisíndesis en primer término, pero también la comparación y la hipérbate.

Para un mejor apoyo al cierre del estudio del tono, y con el fin de sintetizar y visualizar lo que se afirma en el capítulo, he preparado un cuadro que concreta el total de figuras presentes en *Cuentos de la selva*:

⁹² Grupo "M", *op. cit.*, p. 52

Para la función de: Figuras cuya textura proviene de los siguientes planos del lenguaje:				
	SONIDO	SIGNIFICACIÓN	CONSTRUCCIÓN	PENSAMIENTO
EXPLICAR (Pintar y colorear un mundo que el niño no conoce)		—Sinonimia —Epíteto y frase explicativa (como variantes) de la sinonimia	—epíteto —frases explicativas —expresiones causales —formas verbales durativas	—símil —comparación —imagen —pregunta retórica —definición —descripción
REPETIR (Perseverar, retornar, insistir)	<u>Repetición</u> —reduplicación —reduplicación lexicalizada —anáfora —epífora —conduplicación —concatenación —concatenación discontinua —repetición invertida —repetición irregular <u>Aliteración:</u> —aliteración simple —aliteración por derivación <u>Rima:</u> —asonante —consonante <u>Ritmo:</u> —trocaico —yámbico —anfibráquico —anapéstico	—sinonimia	—enumeración —polisíndesis —paralelismo —quiasmo	—reiteración —enumeración reiterativa —enunciación de un todo y el desglose de cada una de sus partes y viceversa
EXAGERAR (Añadir, extremar, ponderar)	—repetición hiperbólica		—polisíndesis	—hipérbole —clímax —anticlímax —atenuación —clímax hiperbólico —comparación hiperbólica —enunciación de leyes absolutas

Como puede observarse, no todas las figuras son un producto puro que nada más se encuentre elaborado mediante uno solo de los cuatro niveles del lenguaje: fenómeno que vengo reiterando insistentemente. De esta manera encontramos, en nuestro cuadro, colocado el “epíteto” en la columna de la Significación porque es una variante de la sinonimia; y también entre las figuras de Construcción pues éste cumple la función adjetiva (aunque lo haga de manera anómala: aumentando la comprensión del sustantivo sin alcanzar a reducir el número de casos que corresponde a su extensión). O bien el hecho de la “polisíndesis” que —en esencia— es realmente una figura sintáctica; pero podríamos también haberla considerado como “repetición” o “exageración” por el uso insistente de las conjunciones.

Finalmente, es preciso pedir a los retóricos un nuevo tipo de clasificación que —olvidando por el momento el material de que están hechas las figuras, su lugar de origen, y sus adiciones o sus reducciones— estudie el impacto o la función que ellas ejercen sobre los lectores. Al colocarse en nuestro cuadro de doble entrada la Explicación, la Repetición y la Exageración, de algún modo se intenta responder para qué sirven las figuras en este libro de Quiroga. Si bien estos tres bloques son demasiado generales, cabría aún la posibilidad de repensar más en detalle el tipo de impacto funcional (ético, patético, emocional, humorístico, lúdico o cognoscitivo) de cada uno de los recursos del lenguaje.

“He aquí la imagen de un mundo que el niño no conoce”, “Para que lo aprendido no se olvide tan pronto”, “Cuerno de la abundancia y la emoción”, son nombres que se refieren a los capítulos que observan sucesivamente la Explicación, la Repetición y la Exageración en este estudio del tono. Dichos encabezados podrían —de algún modo— estar aportando un enfoque hacia la finalidad de los recursos retóricos: aunque, por el momento, pertenezcan específicamente a los cuentos infantiles de Horacio Quiroga.

Lo mismo seguramente sucede con los paréntesis que, en el cuadro recientemente presentado, aparecen en la columna vertical. Pintar y colorear un mundo que el niño no conoce; Perseverar, retornar, insistir; y Añadir, extremar, ponderar.

CONSIDERACIONES FINALES

Enfrentados desde una perspectiva concreta y específica a un libro tan perfecto y complejo, va a ser la misma obra la que invite al encuentro de una clave capaz de despejar el factor unitario que ha ordenado ese mundo para que sea inteligible aun a pesar de sus heterogéneos ingredientes y la amplitud abigarrada de sus múltiples planos.⁹³

No hay modelos metodológicos: hay infinitos modos de emprender un análisis (nunca repetido) que se acomode —de una manera original e independiente— a cada uno de los productos literarios que quisiéramos ver como si fueran transparentes: tanto en profundidad como por todos sus costados.

Y sin embargo, de una manera más exacta, habría que decir que el método consiste en un estricto y exhaustivo análisis de texto —por una parte—; y un seguimiento, una ampliación de lo teórico que regresa a la obra en busca de su núcleo céntrico. Análisis de texto y desarrollo de la teoría a invitación del propio libro que estudiamos, con exclusivo apego a sus modalidades narrativas.⁹⁴

Análisis de texto y ampliación teórica corresponde en esencia a una elección muy personal y muy fundamentada de un proceso de análisis entre los tan diversos, casi infinitos modos de investigar las obras literarias.

Por lo que toca a la elección teórica del presente ensayo, tenemos —de principio a fin— autores que ayudaron en cada uno de sus planos: así, para el humor vinieron a auxiliarnos tanto Bergson como Freud; para la mimesis, tanto Platón como Aristóteles, pero también Erich Auerbach; para el concepto de “motivo”, tanto Kayser como René Wellek y Austin Warren. Posteriormente, en relación al tono, vino el apoyo de los diccionarios de Helena Beristáin y Lázaro Carreter, los retóricos del Grupo “M”, y el gramático Gili y Gaya.

Sin embargo, podríamos también decir que los conceptos de “significante” y “significado” (tono y mimesis) sustentados por la postura disidente de la estilística de Dámaso Alonso,⁹⁵ a la que volveremos antes de cerrar estas líneas, vendrían a darnos la razón porque no abandonamos nuestro análisis antes de haber observado las dos caras de la moneda literaria: contenido y forma o, mejor dicho, “forma interior” y “forma exterior” de acuerdo al expreso deseo de Dámaso Alonso para el futuro de la Estilística.⁹⁶

⁹³ Postura ideológica que también sustentó en la p. 83 de mi libro *La mitad sumergida bajo el volcán: un desafío teórico*, Instituto Michoacano de Cultura, Morelia (Michoacán), México, 1991.

⁹⁴ En el prólogo denominado “Análisis de texto y ampliación teórica” expongo lo que generalmente me sucede en el análisis de un texto: partir modesta y respetuosamente con herramientas prestigiosas y tradicionales y encontrarme de pronto ante fenómenos inéditos, para los cuales es preciso buscar nuevos caminos sin olvidar las bases preexistentes. Ver: Eliana Albala y Martha Luz Arredondo, *Lo que hay detrás de las palabras*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), Cuernavaca, Morelos, México, 1992, pp. 11-12.

⁹⁵ Dámaso Alonso, *Poesía española, op. cit.*, pp. 19-33.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 32-33.

No cabe duda de que los creadores de las obras son personas geniales, pero es tan sólo el texto de la obra el que dirá si recibió el impacto de la genialidad o si el impulso no pasó más allá de las palabras anecdóticas y los simples deseos de sus progenitores, sin alcanzar a reflejarse en el producto literario: que es en esencia lo único que importa. Ésta es sin duda la razón de mi postura intrínseca ante el análisis de la literatura. Y también la razón de por qué los datos adyacentes se han colocado en notas marginales.

Creo, con la humildad que comunica el respeto por las grandes obras, que desprender los moldes de los contenidos simplemente destruye la visión estética del objeto unitario. Lo que debiera hacerse en el análisis es encontrar las líneas que llevan hacia el todo, sin que se dejen hilos sueltos en ninguna parte: ya lo dijo Aristóteles. Porque las partes se sustentan, se redondean y se perfeccionan sólo bajo el amparo de una suma unitaria.

Desde el punto de vista metodológico, el estudioso de la literatura tiene que poseer una autosuficiencia teórica para, en primer lugar, echar mano de lo mucho que existe en el terreno del análisis. Sin embargo, ante una obra compleja y novedosa las herramientas no le alcanzan: éste es el verdadero desafío.

Un atractivo reto que lo obliga, desde el análisis de texto, si no a invenciones absolutas colgadas del vacío, por lo menos a un desarrollo de la teoría. Es la armazón estructurada de las mismas obras la que guía la búsqueda, la que entrega las claves para el estudio crítico-teórico cuya finalidad es descubrir el nudo céntrico, profundo y aglutinante, que constituye el contenido cósmico del universo literario.

En los estudios de este tipo —a pesar de la lógica deliberadamente elegida mediante los conocimientos teóricos tradicionales que acabamos de establecer para cada capítulo del presente ensayo (y que de todos modos se recalcan con la bibliografía, en la necesidad de señalar factores y características de tipo lingüístico-gramatical, retórico-estilístico, estético o histórico) no siempre los objetos de arte se dejan atacar ni atrapar fácilmente, y menos por el lado de una intención inicial, menos aún bajo el ordenamiento sistemático de metodologías generalmente inadecuadas a un todo estructurándose.⁹⁷

Han sido los propios *Cuentos de la selva*, con su complejo todo organizado y riquísimo, los que han determinado las señas del camino y el modo del trabajo para desentrañar las escondidas piezas que conforman, construyen y estructuran los factores vitales del mundo narrativo.

El por qué de la palpabilidad cósmica de ese mundo, de esas muchas líneas y esos muchos nexos que establecen la funcionalidad de una totalidad compleja, es el que invita a buscar los fenómenos estéticos de este volumen, aún no reencontrados en otras obras literarias. Fenómenos que, precisamente por su inexistencia, carecían de nombre. Pero que aquí se determinan y definen, merecedores de una nomenclatura adecuada.

⁹⁷ Problema que observé por primera vez en mi ensayo *Paradiso: ruptura del modelo histórico*, UNAM, México DF, 1985, p. 7.

Éste es el documento de una larga experiencia apasionada. En la primera parte, llamada MÍMESIS, hemos observado desde su inicio la matemática con que se repiten los factores temáticos del amor, la locura y la muerte. Pero no sólo eso, sino que se repiten en las mismas secuencias de todas las historias, porque el amor nunca falta en los antecedentes de cada uno de los relatos, la locura nunca deja de iniciar los conflictos, y la muerte nunca está ausente de los desenlaces.

En lo que se refiere al humor, después de estudiar acuciosamente y utilizar con provecho los aportes de Bergson y de Freud, he realizado una síntesis de lo que dicen ambos hasta llegar a establecer, para los textos literarios, una definición que no se presentaba como tal en ninguno de los dos estudiosos. Pero tampoco hay que olvidar la observación, con respecto a este tema, de la colocación exacta de las escenas humorísticas en este libro de Quiroga. Escenas que nunca están ausentes de los desenlaces, precisamente al lado de las muertes que impactarían a los niños.

Ya en el plano de los "motivos", creo haber contribuido de manera importante al esclarecimiento del concepto con la separación nocional de los tres grados de extensión aristotélicos. Lo singular, lo particular y lo general como una manera de comprender cabalmente y determinar con exactitud el territorio de cada una de las muy diversas y aparentemente contradictorias definiciones del fenómeno.

Fenómeno que al ser dilucidado, ha podido aplicarse a uno de los cuentos infantiles de Horacio Quiroga: "La gama ciega". De esta manera quedó en claro que el motivo no es un solo objeto ni una sola finalidad sino tres realidades diferentes; ampliándose, por tanto, previas nociones provenientes de Wellek y Warren, y Wolfgang Kayser.

Finalmente creo haber contribuido —con la ayuda de Platón, Aristóteles y Auerbach— a darle nombre a un tramo innominado. La "actitud narrativa" del narrador frente al mundo carecía de una designación específica, que yo he propuesto como mímesis. Pero además, partiendo de los tres factores de la mimesis aristotélica (pasión, acción, temperamento), se ha observado aquí que estos factores —preponderantemente humanos— no sólo están presentes en la constitución interna de los animales sino también en la estructura misma de todos los relatos.

En la segunda parte de este libro, la relativa al TONO de la obra, también han sido bautizados factores existentes en la escritura de los cuentos, pero que sin embargo carecían de nombre. En ellos aparece, por una parte, la aplicación perfectamente establecida de las figuras retóricas tradicionales; pero también modalidades expresivas que pertenecen —en esencia— a las maneras cotidianas del uso del idioma. Configuraciones que, por su manejo repetitivo e insistente dentro de la obra, se han convertido en recursos que sólo va a aclarar e interpretar la gramática.

Así tenemos, en el primer capítulo del tono, frases explicativas: disposiciones de muy diverso origen sintáctico que dan información sobre sucesos, personajes, lugares existentes dentro de un mundo que el niño desconoce; definiciones descriptivas, modelos que definen escuetamente un fenómeno y al mismo tiempo configuran su imagen. También tenemos expresiones causales: oraciones unidas por la conjunción “porque” o sus sinónimos (“ya que”, “pues” o simplemente “que”) con la finalidad de dar las causas de un fenómeno no suficientemente conocido. Pero, además, se observó la presencia verbal de formas aspectuales durativas que facilitan la posibilidad de describir, y las denominé descripción mediante el uso del pretérito imperfecto. Descripciones que acostumbra Quiroga situar en el pasado, pero que con distintas estructuras verbales pueden también lograrse en el presente.

En el capítulo segundo, por la complejidad de las presencias retóricas me he visto en la necesidad de elaborar expresiones compuestas como enumeración reiterativa; y, entre las modalidades parciales de la repetición, bautizar figuras que no han considerado los manuales: reduplicaciones lexicalizadas, repeticiones invertidas, y un todo y sus partes.

También por la riqueza de algunas estructuras, en el capítulo tercero han sido necesarias expresiones compuestas: repeticiones hiperbólicas, comparaciones hiperbólicas y enunciación de leyes absolutas.

Conviene recordar que la tricotomía explicación, repetición, exageración fue el resultado de la abundante y casi inabarcable presencia de factores que, por su cantidad, exigían una organización capaz de ser pensada comprensivamente. Cosa que permitió observar que el habla de los cuentos correspondía exactamente al modo en que se expresan los adultos cuando conversan con los niños en la vida real.

Finalmente, hemos visto que desde Quintiliano se clasifican las figuras. Pero la base de esos ordenamientos y disposiciones es sólo la materia con que ellas fueron construidas o el modo como afectan el contexto sintáctico. Ninguna se preocupa por lo más importante: el impacto que causan sobre los lectores, para qué se emplean, qué se logra con ellas, en qué consiste su trabajo. Hemos visto que las figuras que exageran, explican o repiten han sido fabricadas de las más diversas maneras: eso podemos observarlo en el cuadro de doble entrada, donde de modo vertical estamos aportando el granito de arena de un primer intento de clasificación por sus funciones específicas; y de manera horizontal, la vieja tradición cuatripartita, basada en el origen fónico, semántico, sintáctico y lógico de los materiales con que han sido hechas.

Después de conjuntar la Mímesis y el Tono nos preguntamos qué hemos hecho en el fondo con los relatos de Quiroga. De manera sencilla podría responderse que por mirar al narrador en su contacto con el mundo pero también con el lector, no hemos hecho otra cosa que analizar un Modo Narrativo increíblemente homogéneo.

107

Pero también decir que hemos sido obedientes con los maestros que partieron pero desistieron de la postura psicológica de la estilística alemana y las lecciones de Charles Bally,⁹⁸ para llegar a decisiones profundas y objetivas, como podemos escuchar en las sabias palabras de Dámaso Alonso:

- a) Para cada estilo hay una indagación estilística única, siempre distinta, siempre nueva cuando se pasa de un estilo a otro.
- b) Es evidente que "significante" y "significado" proceden de la terminología de Saussure. Pero el lector comprenderá en seguida cuán insalvable abismo nos separa de la teoría saussuriana.
- c) Llama dicho autor "signo" a la combinación de "concepto" e "imagen acústica" [...]

Toda la teoría de Saussure se basa en su afirmación de que el signo lingüístico es arbitrario: si en español el significante (o imagen acústica) "árbol", designa el significado (o concepto) "árbol", no es porque entre imagen acústica y concepto haya ninguna especial ligazón, sino por un mero asentimiento social.

- d) Un significante y una palabra no son "a fortiori" unidades de un mismo orden. Por el contrario, si buscáramos la unidad natural del significante, que sería a la par, claro está, la del significado, la hallaríamos en la frase, unidad idiomática que contiene un sentido completo. Por análisis (artificial) consideramos también a la palabra como "signo", pero lo mismo debe ocurrir con unidades mucho más breves: una sílaba, una vocal, un acento, una variación tonal. Pero también, en el sentido de lo mayor, podemos considerar que un verso, una estrofa, un poema, son otros tantos "significantes", cada uno con su especial "significado" [...] para Saussure, el signo es siempre arbitrario. Pues bien: para nosotros, en poesía, hay una vinculación motivada entre significante y significado. Éste es precisamente nuestro axioma inicial [...]

La "forma" no afecta al significante sólo, ni al significado sólo, sino a la relación de los dos. Es, pues, el concepto que del lado de la creación literaria corresponde al de "signo" idiomático saussuriano.⁹⁹ [El subrayado es mío]

Mímesis y tono: significado y significante de una intachable "forma" literaria, de una perfecta obra de arte.

⁹⁸ Charles Bally, *El lenguaje y la vida*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1977, 236 pp. Ver. "Estilística y lingüística general", pp. 81-113.

⁹⁹ Dámaso Alonso, *op. cit.*, a) p. 11 ----- b) p. 19 ----- c) p. 21 ----- d) pp. 30-32.

ACOTACIONES

**Notas de información ampliada sobre datos
extrínsecos y adiciones a notas al pie de página**

1. Síntesis biográfica de Horacio Quiroga¹⁰⁰

Horacio nace en Salto, Uruguay, en diciembre de 1878. Es el menor de cuatro hermanos. Hijo de Prudencio Quiroga, argentino, exitoso hombre de empresa que en 1868 —cuando se casa con su madre, la salteña Pastora Forteza— es vicecónsul argentino en Salto.

A escasos dos meses y medio de edad, en brazos de su madre, presencia la muerte accidental de su padre. Ese mismo año, 1879, la familia se traslada por cuatro años a Córdoba, Argentina, a causa de la mala salud de la hija mayor: el aire de la sierra puede ayudarle.

En 1883 la familia regresa a Salto y en 1891 la madre contrae matrimonio con Ascencio Barcos. Residen dos años en Montevideo: Horacio tiene trece años y mantiene con su padrastro muy buenas relaciones.

En 1893 Horacio funda un club ciclista y organiza con un amigo una sociedad literaria. En 1895 se enferma gravemente su padrastro, quien toma la decisión de suicidarse. De 1894 a 1897 comparte con dos amigos un cuaderno de 48 hojas que contiene sus primeras composiciones literarias en prosa y en verso.

En 1897 ya colabora en revistas y descubre la obra poética de Leopoldo Lugones, el escritor modernista más importante de Argentina. Al año siguiente viaja con un amigo a Buenos Aires para conocerlo personalmente.

En febrero de 1899 funda la *Revista del Salto*: semanario de literatura y ciencias sociales. Se publican sólo 20 números, pues en marzo de 1900 decide ir a París, donde conoce a Rubén Darío y Manuel Machado. Después de pasar hambre y desamparo regresa el 12 de julio a Montevideo: allí radicará definitivamente. Ha quedado un diario de su viaje a Europa.

En Montevideo es fundador y el personaje más importante del grupo juvenil "Consistorio del Gay Saber", al que pertenece su más querido amigo Federico Ferrando, dos años menor que él.

En 1901 es premiado por un ensayo y un relato. Y en 1902 —tenía 23 años— se le dispara casualmente una pistola y mata a Federico Ferrando, su *alter ego*, su doble, compañero de proyectos y labores literarias.

Es ésta la razón por la que se traslada a Buenos Aires, donde vive su hermana mayor. Su cuñado le consigue unas clases de español en el Colegio Británico. Los amigos del Uruguay han estudiado carreras, pero él y Federico Ferrando habían decidido tener exclusivamente el oficio de escritor desde muy jóvenes.

En 1903, Leopoldo Lugones lo incluye en una expedición de estudios a la región de las antiguas misiones de los jesuitas. Y se enamora del lugar para siempre: ésta será la selva de su literatura. También en esta fecha adquiere la nacionalidad argentina, publica textos en revistas y compra un terreno en Misiones.

En 1904 decide instalarse en el Chaco (provincia vecina a Misiones) para cultivar algodón. Fracasa rotundamente. Pero en 1906 —por influencia de Lugones— es nombrado profesor de castellano y literatura en la Escuela Normal núm. 8. Desde esta fecha pasa sus vacaciones anuales en los alrededores de San Ignacio: el lugar donde construye su casa en la provincia de Misiones.

¹⁰⁰ Datos obtenidos en: Jitrik, Lazo, J.L. Martínez, Orgambide, Rodríguez Monegal, y Souto. Ver BIBLIOGRAFÍA.

También en esta fecha conoce a Ana María Cirés, su alumna de 15 años de edad: bella, rubia, de ojos azules; él tiene más de 28 años. Será su primera esposa. A lo largo de este mismo año aparecerán en la famosa revista semanal *Caras y caretas* once cuentos suyos. En 1907 más publicaciones: diez cuentos en la misma revista.

El 30 de diciembre de 1909, aunque la familia de ella no estaba de acuerdo inicialmente, se casa con Ana María; y se la lleva a San Ignacio. Es ésta la razón por la que sus padres deciden también ir a Misiones: es su única hija. Venden la casa que tenían en Buenos Aires y compran un terreno vecino al del joven matrimonio. La madre se traslada pronto a la selva. Pero mientras el padre se queda en Buenos Aires, con el fin de liquidar sus compromisos, muere en una pensión repentinamente.

En 1911 nace su hija Eglé. Lo nombran, para San Ignacio, Juez de Paz y Oficial del Registro Civil; y renuncia a su cargo de profesor, del cual había pedido licencia en Buenos Aires.

En 1912 nace su hijo Darío. En este año, el semanario *Fray Mocho* publica siete cuentos de Horacio Quiroga; y otros muchos entre 1913 y 1917.

En 1915, después de varias tentativas, logra suicidarse su esposa. En 1916 deja a sus hijos con su suegra y se traslada Quiroga a Buenos Aires. Vive en un sótano de dos cuartos pobremente amueblados. *Caras y caretas*, *La nación* y *La prensa* le abren sus puertas. Aunque convaleciente por el duelo, se siente optimista en su tarea de escritor. Después de acomodarse, trae pronto a sus hijos a Buenos Aires. Retoma la ciudadanía uruguaya y en 1917 es nombrado Secretario-Contador del Consulado del Uruguay en Buenos Aires. Con el sueldo que gana mitiga sus penurias económicas.

Después de obtener su trabajo en el consulado, su sótano sirve de escenario para reuniones de gente bohemía y amistosa. En 1917, también, una cooperativa editorial constituida por 60 escritores argentinos le publica *Cuentos de amor de locura y de muerte*, cuyo éxito lo acredita como un gran cuentista.

Realiza viajes a Montevideo en este año y en los años siguientes. Y asiste en Buenos Aires a tertulias literarias: una de ellas tiene lugar en casa de Lugones.

En 1918 aparece *Cuentos de la selva para niños*. Entre 1918 y 1919 el escritor trabaja con cierta tranquilidad. La crítica lo favorece y tiene el aprecio y reconocimiento de millares de lectores. En 1918 estrecha su amistad con Samuel Glusberg, veinte años menor que él, cuyo seudónimo es Enrique Espinoza, quien se convierte en su editor, su colaborador y el difusor de su obra. Esta amistad durará hasta 1935, año en que Glusberg se va definitivamente a Chile.

En 1919, Baltasar Brum, amigo de juventud, ahora presidente del Uruguay, lo promueve a Cónsul de Distrito de Segunda Clase.

En 1921 funda el grupo "Anaconda", que realiza tertulias cada cierto tiempo. A ellas asistía Alfonsina Storni. Otras amigas, otros amores y relaciones intensas y fugaces habían ocupado el tiempo del escritor. Pero no tenía una compañera. Sólo con Alfonsina se permitía largas charlas. El 20 de agosto de 1922 fue designado para integrar la delegación diplomática uruguaya a los festejos del Primer Centenario de la Independencia del Brasil.

Esta vez por su fama (ya es reconocido en el ámbito nacional y americano como un gran escritor) y lo atractivo de sus muy numerosas actividades literarias, no hay inconvenientes en la familia de María Elena Bravo, de sólo veinte años y amiga de su hija Eglé, para que se realice su segundo matrimonio en julio de 1927: Quiroga tiene 49 años. María Elena es rubia, hermosa, deslumbrante. En 1928 nace su hija María Elena, a quien llaman "Pitoca".

Vive con su segunda esposa en Buenos Aires desde 1927 a 1931 con relaciones aparentemente normales. Pero el deterioro de este matrimonio se produce cuando Quiroga decide vivir nuevamente en Misiones, para lo cual pide el traslado de su cargo de cónsul a San Ignacio. En enero de 1932 parte con sus tres hijos y su esposa: los primeros meses parecen idílicos pero pronto María Elena realiza constantes viajes, con su hija, a Buenos Aires; hasta abandonarlo definitivamente en 1934.

En 1933, sus dos hijos mayores están casados en la selva. Pero Eglé en 1935 se separa de su marido y se dirige también a Buenos Aires.

Comienza la decadencia de Quiroga. Ya no es presidente del Uruguay su amigo, y el 15 de abril de 1935 pierde su cargo diplomático. Su situación económica es precaria. Está solo. Decae físicamente y se reduce su producción literaria.

En septiembre de 1936 se traslada desde San Ignacio a Buenos Aires para ser operado de la próstata. Lo esperan en el puerto Eglé, su mujer y su hija pequeña. Al internarse en el hospital, para el estudio de su caso, lo acompaña María Elena. Recupera a su mujer; ésta lo cuida allí con esmero. Piensa él que cuando mejore irá con ella a Salto, el lugar de su nacimiento. Por intervención de viejos amigos se le concede una jubilación como cónsul honorario.

Lo han engañado, pero él descubre que tiene cáncer. El 18 de febrero de 1937 sale del hospital —donde tenía que operarse en unos días más—, le hace una visita a las dos o tres casas amigas, ve a su hija Eglé (con quien se sentía muy identificado), entra en una farmacia a comprar cianuro, y regresa en la noche a su cuarto de enfermo. A la mañana siguiente lo encontraron muerto. Sus restos son sepultados con honores en el Uruguay.

2. Indicaciones bibliográficas de las traducciones de *Cuentos de la selva*¹⁰¹

La exhaustiva bibliografía de las obras de Quiroga realizada por Horacio Jorge Becco, colocada al final de la obra de Jitrik nos informa sobre las traducciones realizadas a *Cuentos de la selva*.

Aparte de los libros indicados en la nota 2 (*South american jungle tales*, 1923; y *Contes de la forêt vierge*) agrega:

—*South american jungle tales*, traducción al inglés de Arthur Livingston, ilustraciones de A.L. Ripley, ediciones de Duffield and Company, New York, 1932; *idem*, 2ª edición, 1942. Existe otra edición, publicada por Dood, Mead and Company, New York, 1950.

—*Cuentos de la selva*, traducción al ruso por A. Mómontov, Moscú, Literatura Extranjera, 1957.

—*Cuentos de la selva*, traducción al checo. (Boletín informativo de la Legación Checoslovaca en Buenos Aires, número 163, junio 1958, p. 20).

¹⁰¹ Noé Jitrik, *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*, op. cit., pp. 147-148.

3. Sobre los comentarios a *Cuentos de la selva* en el compendio de Ángel Flores¹⁰²

Esta obra recopila importantes artículos de diferentes autores sobre la vida de Quiroga, análisis de libros, comentarios de cuentos específicos, los animales de la selva, sus influencias e ideas literarias, pero no hay una sola línea sobre los *Cuentos de la selva*.

Sin embargo, en su bibliografía, anota cuatro artículos cortos sobre este libro, que van de una a 25 páginas; y suman en total sólo 50.

4. Sobre la no importancia de *Cuentos de la selva* en la Edición Crítica¹⁰³

En un volumen tan completo, científico y colectivamente realizado (como lo son las ediciones críticas publicadas por la UNESCO en París) llaman la atención tres fenómenos con respecto a *Cuentos de la selva*:

—Ausencia absoluta de artículos teóricos, en oposición a la presencia de muchos de ellos para otras obras del autor.

—Mientras los cuentos para adultos se incluyen en el lugar de honor de la primera parte de este libro, los *Cuentos de la selva* se colocan en el cajón de sastre de la segunda, junto con las novelas frustradas y nunca reeditadas del escritor; y cuentos sueltos aparecidos en periódicos y revistas, que no incluyó posteriormente en ninguno de sus volúmenes.

—Y, al mismo tiempo que los cuentos de la primera parte se acompañan con las variantes de lenguaje y estilo que se producen desde el paso de los periódicos y revistas a la versión definitiva que se ubica en cada uno de los libros, los *Cuentos de la selva*

"no presentan variantes significativas, por lo que no las hemos transcrito" (p. LIII).

Considero que ha habido una decisión fraudulenta y discriminadora, precisamente porque éste es el punto más importante y definitorio de toda edición crítica. Si los demás cuentos tenían variantes, ¿por qué precisamente éstos no? Ellos aparecen en las mismas publicaciones periódicas y en fechas muy semejantes. Es una lástima no tener a la mano los datos filológicos, sobre todo para el estudio de la elaboración y la corrección estilística del tono para niños.

5. Cronología de los eventos trágicos relacionados con el escritor¹⁰⁴

1879 El argentino Prudencio Quiroga, su padre, muere al disparársele una escopeta de caza. H. Quiroga es el menor de los hijos. Tiene apenas un año de edad cuando el accidente sucede delante de su madre con él en brazos. Ella lo suelta; el niño reci-

¹⁰² Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, op. cit., pp. 288-295.

¹⁰³ H. Quiroga, *Todos los cuentos*, op. cit., 1460 pp., ver especialmente la p. LIII.

¹⁰⁴ Ver Lazo, op. cit., pp. IX-XII y XXVII-XXXIX; Orgambide, *El hombre y su obra*, op. cit., pp. 16, 89, 162; Orgambide, *Una historia de vida*, op. cit., p. 46; R. Monegal, *Genio y Figura*, op. cit., pp. 32, 33, 129, 184; Jitrik, *Una obra de experiencia y riesgo*, op. cit., p. 122.

- be un golpe traumático. Se ve después que sus reacciones son lentas: éstas se atribuyen a su caída. El padre volvía de una excursión de caza. La embarcación avanza por el río. Un minuto más y está en tierra. Va a saltar cuando el gatillo de la escopeta se engancha. Un disparo y los perdigones se hunden en su pecho. Un grito de mujer y el niño que cae sobre las piedras.
- 1896 Alrededor de los 18 años (aún no cumplidos), su padrastro, Ascencio Barcos, a quien Horacio ha llegado a estimar después de un incipiente rechazo, se suicida frente a él. Había quedado inválido, afásico, paralítico, y Horacio le servía de intérprete. Acciona mediante el dedo de un pie el disparador de una escopeta cuyo cañón tenía apoyado contra el rostro. El disparo rompe la tranquilidad de la casa. Horacio corre a la habitación de su padrastro. Ve su rostro ensangrentado, todavía caliente. Tal vez está vivo. Él es el único espectador de este drama.
- 1901 En plena juventud, murieron dos de sus hermanos: Prudencio y Pastora. El primero, nacido en 1876; y ella, en 1870.
- 1902 Mata de manera accidental a su más querido e íntimo amigo, Federico Ferrando, cuando probaba una pistola que se creía descargada. A Federico lo habían retado a duelo y solicitó el auxilio de Horacio con el fin de que lo instruyera sobre un arma que su hermano acababa de comprar para él. Quiroga se abalanza sobre su amigo, le pide perdón y Federico hace señas con la mano dando a entender que Quiroga es inocente. De todos modos, hay que soportar interrogatorios legales. Permanece alojado en la cárcel correccional. Su abogado defensor es el doctor Manuel Herrera y Reissig, hermano del poeta. Pronto lo ponen en libertad. Es declarado inocente aunque él no puede perdonarse. El sentimiento de culpa se instala en su ánimo. No puede soportar la ausencia de su amigo (dos años menor que él) y decide partir para siempre a Buenos Aires: es marzo de 1902; tiene apenas 23 años.
- 1914 Poco antes del suicidio de su esposa, en un atormentado y oscuro paso por Buenos Aires, había asistido a la muerte de otra mujer: una de la cual nadie habla y que parece haber sido la gran mujer de su vida. Ella muere de tuberculosis. Quiroga vela silenciosamente su cadáver como un malhechor a quien conceden una gracia póstuma, que lo encierra más todavía en su culpa, impuesta, naturalmente, por la moral de los otros.
- 1915 Después de muchas tentativas, se suicida finalmente su esposa en Misiones. Ella recurre a un veneno. Tarda ocho días en morir: agonía, reconciliaciones (ella pone fin a su vida después de una terrible pelea), arrepentimientos de parte de ambos.
- 1937 Horacio Quiroga, recluso en el Hospital de Clínicas, al comprobarse que su enfermedad es cáncer, ingiere cianuro. Sus restos fueron trasladados al Uruguay y sepultados en su ciudad natal.
- 1937 Horacio Quiroga había muerto el 19 de febrero de 1937. Eglé, la hija con la que se sentía tan identificado, se suicida este mismo año. Sobrevive unos pocos meses a su padre. (Lazo coloca esta muerte en 1939: cuando Eglé tenía 28, pues había nacido en 1911).
- 1939 Sus amigos Delgado y Brignole publican la primera biografía del escritor.
- 1951 Su hijo Darío, nacido en 1912, se suicida a los 39 años.

6. La corriente generacional de Quiroga

Habría que empezar por el comienzo, es decir, preguntar en qué punto teórico nos hallamos cuando hablamos de la postura generacional de Quiroga, a qué autores seguimos cuando empleamos determinadas terminologías; y qué entendemos por ellas. También saber por qué Quiroga se encuentra colocado precisamente después de Rubén Darío y exactamente antes del superrealismo que representa Borges (quien se erigió, sin disimulo alguno, en paricida de Quiroga). Pero no hay que olvidar tampoco que a la obra de Quiroga acompañan *La vorágine* (1924) del colombiano Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) del argentino Ricardo Güiraldes, y *Doña Bárbara* (1929) del venezolano Rómulo Gallegos. Es decir, las llamadas “novelas ejemplares de América” porque sus temáticas responden a modelos representativos de la tierra natal de cada uno de estos novelistas hispanoamericanos.

El profesor Cedomil Goic, maestro de la Universidad de Chile y de la de Michigan en USA, basado en la idea generacional de Ortega¹⁰⁵ que parte desde Tácito en la Roma del siglo I después de Cristo, ha estructurado una teoría de la novela hispanoamericana¹⁰⁶ que agrupa tres Generaciones de 15 años en Momentos representativos de 45, cuyas tendencias responden a las mismas influencias europeas de la historia del arte. De esta manera, el Momento de Quiroga está directamente relacionado con el NATURALISMO: de ahí sus personajes marginales.

La primera Generación de este Momento, cuya vigencia va de 1890 a 1914, se denomina “criollista” porque se ocupa de temas nacionales y populares. La segunda corresponde al “modernismo” de Darío, donde los temas —a la manera del Romanticismo— se evaden en el espacio y en el tiempo; vigente de 1915 a 1919. La tercera es la Generación de Quiroga, cuya vigencia va de 1920 a 1934; fecha, esta última, en que se agrava la polémica con Borges y su grupo, pues éstos no cambian de Generación en un mismo Momento, sino que inauguran una ruptura más profunda porque son los que ingresan a la primera generación de un nuevo Momento: el SUPERREALISTA.

Según Tácito, la vida humana cumple diferentes etapas precisamente cada 15 años: infancia (0 a 15 años); formación (15-30); gestación (30 a 45); y vigencia (45 a 60). Porque hay 45 años de distancia entre el nacimiento y la vigencia, las fechas de nacimiento de la generación de Quiroga se desplazan entre 1875 y 1889: Quiroga-1878, Gallegos-1884, Güiraldes-1886, Rivera-1888:

La nueva norma vigente se conoce con el nombre de Mundonovismo según el cuño creado por el chileno Francisco Contreras. En diversos ensayos y especialmente en el “Proemio” a su novela El pueblo maravilloso (1927), Contreras dio expresión a la nueva sensibilidad y a un programa literario afín al que desarrollaron los grandes novelistas de esta generación. El aspecto dominante es la representación cíclica de la vida del país con el afán de fijar sus particularidades típicas hasta integrar una vasta imagen de totalidad. Si bien en cada caso, en las llamadas “novelas ejemplares de América”, que son las obras fundamentales de esta generación, pareciera conquistarse la tipicidad definidora del país, es notorio que la obra narrativa de los más desafiados novelistas del mundonovismo fue una tentativa de abarcar diversos sectores de la vida nacional y afirmar su variada riqueza y originalidad. [Goic, p. 152]

¹⁰⁵ José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, Colección Austral 1365, Espasa-Calpe, Madrid, 1965, pp. 34-94.

¹⁰⁶ Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*, Colección Aula Abierta, Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 1972, pp. 105-174.

177

La llanura devoradora de hombres, la doña Bárbara que encarna el mito natural, enlazando las características del hombre y del mundo en mágica identidad: la selva devoradora, embriagadora y acechante; su representación como potencia temible y malignamente diabólica a la vez que magna y majestuosa; el poder destructor y horrible de la naturaleza y de sus manifestaciones: las pirañas, el tigre y el caimán, la avalancha, la inundación; las masas humanas moviéndose como monstruo de mil cabezas; configuran mitos literarios que representan con adecuación plena la primitiva y telúrica condición del mundo americano. [Goic, p.153]

En la etapa de gestación de un escritor, es absolutamente normal el que esté influido por sus mayores, por la generación anterior: esto explica el lenguaje barroco de Quiroga y la influencia temática de E. A. Poe en sus primeras producciones creativas; explica la *Revista de Salto* (1899), fundada por él, como primer vocero del modernismo en el Uruguay; y también explica su respeto y admiración por Leopoldo Lugones (1874-1938), el poeta modernista más importante de Argentina. Las obras prematuras de la mayoría de los escritores famosos se desconocen. Tal vez la opinión negativa de algunos críticos sobre las variedades temáticas y estilísticas de Quiroga se explique porque cuentos tan famosos como "El almohadón de pluma", publicado la primera vez en 1907, conserven indudables huellas de la escritura modernista. Sin embargo, han permanecido como clásicos debido al talento indiscutible del escritor.

Ahora bien, como es lógico, la mayoría de sus críticos¹⁰⁷ reconoce como geniales precisamente los relatos "mundonovistas", que el propio Quiroga denominó "cuentos de monte", sobre los que opinó —oponiéndose a las obras de la primera generación Naturalista ("criollismo")— que no era indispensable reproducir el léxico local de sus personajes, por pintoresco que fuera; y propició un estilo controlado, depurado y simple: la presentación de la selva sin afeites retóricos. También esta postura definitiva, reflejo de su edad (y por lo tanto de su ubicación generacional) explica la entrañable amistad que se gestó a distancia, a propósito de *La vorágine*, con Eustasio Rivera; a quien llamaba "el poeta de la selva". Sus cuentos típicamente mundonovistas comienzan a aparecer desde 1912 en adelante. Es Misiones, por tanto, la que inspira su original sistema narrativo, pero también la que destruye —fuera de la ficción— la vida de Quiroga, como le pasa a tantos de sus antihéroes.

Finalmente, entre 1919 y 1927 escribe cuatro cuentos influenciados por el cine (ver ACOTACIÓN núm. 21) que lo proyectan y lo lanzan de manera indudable hasta el espacio propio de sus enemigos borgeanos (hacia el Momento Superrealista) de una manera sorprendente. Tal riqueza en su obra es sin duda la causa de que ya sea un verdadero clásico.

¿Pero qué pasa con *Cuentos de la selva*? En primer término, aunque sean niños los receptores de esta obra, el narrador enseña de manera científica y real un paisaje que domina absolutamente: la orografía, la hidrografía, las costumbres y la morfología de los animales; imparte, en suma, amplios conocimientos sobre esta zona de la geografía sudamericana. Y precisamente porque son niños, la muerte —que está presente sin duda, igual que en los relatos del Mundonovismo— no le sucede a los protagonistas. He aquí, de algún modo, una postura antinómica, pues la lucha dramática de la corriente generacional

¹⁰⁷ Ver J.L. Martínez, *Horacio Quiroga, op. cit.*, pp. 35, 42, 45, 57; Saúl Yurkievich, "A la deriva", en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga, op. cit.*, p. 227; José Luis Correa, "Los trabajadores", en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga, op. cit.*, p. 147; Souto, *op. cit.*, p. 10; Orgambide, *Horacio Quiroga. Una historia de vida*, Biografías del Sur, Planeta Argentina, Buenos Aires, 1994, pp. 78, 86; R. Monegal, *Genio y figura, op. cit.*, p. 59.

es entre el hombre y la naturaleza, y es esta última la que siempre gana. Podríamos hablar en dicho caso de un mundonovismo invertido, cosa que también sucede con Gabriela Mistral (de la misma generación: 1889). Ella se inicia con la desolación y la muerte de las nieves polares, con la magnificencia trágica de las cordilleras, pero al llegar a México, invitada por Vasconcelos en 1922, es tal su impacto ante la luz y el clima de este nuevo país que sus poemas invierten la postura trágica porque la naturaleza en vez de destruir es —por oposición— la que da vida: y, sin embargo, es siempre la protagonista.

7. La relación de Quiroga con sus hijos¹⁰⁸

La Eglé y el Darío de cinco y cuatro años, que daban vueltas en torno al padre mientras éste trabajaba y para quienes él traía animales del bosque que domesticarían entre todos: por estos niños escribiría sus textos infantiles.

Pero hay datos contradictorios sobre su relación con ellos. Su ternura estaba agazapada, defendida por un gesto ceñudo. Los *Cuentos de la selva* le sirven para dar a sus hijos la parte de ternura que tantas veces escondió detrás de su perfil huraño.

Todas las muertes que ha presenciado o protagonizado —sobre todo la muerte de la esposa— explican su misantropía, su hurañía, y aun el descuido de su ropa (habiendo sido un dandy que en Uruguay vestía con impecable elegancia). Su proceso de acercamiento a la naturaleza es paralelo a su alejamiento de los hombres. En la vida de Quiroga, *Cuentos de la selva* es algo así como un oasis. Le sirve para reencontrar lo ingenuo de su propia infancia, para dar a sus hijos la parte de ternura que tantas veces escondió. Sabía que estaba perdiendo la ternura y trata de rescatarla, pero no en el terreno real del afecto sino en el inventado de los cuentos. José Luis Martínez¹⁰⁹ cita las siguientes palabras provenientes de Delgado y Brignole, los famosos biógrafos de Quiroga, amigos desde la infancia:

Desde el principio actuó, respecto a este punto, dictatorialmente: vestidos, mamaderas, género de vida, todo se llevaba a cabo según sus órdenes y enseñanzas. Temprano, en cuanto pudieron sostenerse sobre los pies, los llevaba de acompañantes en sus exploraciones monteses o en los 'raids' de su piragua. Los arrimaba al peligro para que, a un tiempo, tuviesen conciencia de él y aprendieran a no temerle. Y, sobre todo, les exigía una obediencia absoluta. Ya más grandes, los sometía a pruebas temerarias con una confianza no tan completa, como para sosegar totalmente a la inquietud que, a veces saltando súbitamente de entre sus fibras paternas, venía a lanzarle tremendos reproches. Eran, en efecto, experiencias inauditas, como la de dejarlos largo tiempo solos en una espesura del bosque, o la de sentarlos en el borde de los acantilados con las piernas balanceándose sobre el abismo.

Mientras no sufre alguno de sus feroces ataques de asma, realiza trabajos manuales acompañado por la curiosidad y la inventiva de sus hijos: encuaderna libros, disecciona animales, hace de mecánico, construye sus muebles y sus embarcaciones, modela cacharros con

¹⁰⁸ Ver: R. Monegal, *Genio y figura*, op. cit., pp. 101, 113, 129; R. Monegal, en Ángel Flores, *Aproximaciones*, op. cit., p. 233; Orgambide, *Una historia de vida*, op. cit., p. 52; Orgambide, *H.Q. El hombre y su obra*, op. cit., 115, 121; Noé Jitrik, *Una obra de experiencia*, op. cit., p. 56; Noé Jitrik, en Ángel Flores, *Aproximaciones*, op. cit., p. 44; y Ángel Rama, "Prólogo", en Horacio Quiroga, *Los cuentos de mis hijos*, Bolsilibros Arca, Montevideo, 1970, p. 5.

¹⁰⁹ José Luis Martínez, "Vida y obra de Horacio Quiroga", en Horacio Quiroga, *Cuentos de la selva*, serie Clásicos Leega, Editorial Ómnibus, México, DF, 1991, p. 19.

dibujos precolombinos, teje tapices para las paredes, y con pieles de animales cose ropas para él y sus hijos. Pero además se pasan las horas escuchando los mismos discos en un viejo gramófono. El pintor Carlos Gianbiaggi, uruguayo también, lo inicia (en San Ignacio) en trabajos de escultura y también les enseña a modelar a Darío y Eglé.

Cuando se trasladó a Buenos Aires en 1916, los chicos se quedaron un tiempo con la abuela, que —según él— los había malcriado. Entonces Quiroga decide aplicar drásticamente sus enseñanzas. Darío, con seis años aprende a someterse pero cultivará una rebeldía interior que dará frutos tristes y retorcidos a partir de la adolescencia. Eglé, de siete años, dulce y sumisa, se convierte en la gran compañera de su padre. Pero cuando éste decide casarse con una amiga de ella en 1927, sus sentimientos edípicos le impiden aceptar esta unión.

En algún momento dijo Quiroga: "Con el varón no nos entendemos nada". Sin embargo, Darío en 1949 da una conferencia sobre facetas desconocidas de su padre, en el Uruguay; y acompaña a Misiones a los estudiosos uruguayos del Instituto de Investigaciones y Archivos Literarios.

Es curioso que nadie informe sobre el contacto de Quiroga con su hija Pitoca; o de posibles actividades futuras de ella a favor de su padre, como única hija sobreviviente.

8. Relación de Quiroga con su primera esposa¹¹⁰

Para entender el suicidio de Ana María Cirés, habría que hacer un pequeño esbozo de la personalidad de Quiroga:

Se dice que antes de la muerte de Ferrando, Quiroga fue un joven elegante, optimista y saludable, aunque también se sabe que realizó —con sus amigos— experiencias fugaces mediante el uso del cloroformo, el éter, el opio y el hachís. Poco antes de conocer a su mujer se lo define como un hombre en perpetuo estado de tensión interior. Flaco, huesudo, pequeño. Negra barba de sátiro inocente, cejas mefistofélicas, ojos brillantes, gesto cruel y tono altivo; pero también hermoso.

Quiroga era huraño, y a la vez muy tierno, como lo han manifestado y ejemplificado amigos y conocidos. Su timidez, la tartamudez infantil que nunca corrigió, su misma soledad interior, lo hacían manifestarse poco y en una forma abrupta que descorazonaba a mucha gente. En su epistolario, las palabras "neurosis" e "histeria" se repiten como una obsesión. Él es un ser capaz de describir, con lujo de detalles, sus padecimientos.

Ana María Cirés, hermosa y rubia, es su alumna en la Escuela Normal. Ella lo busca, lo mira fijamente, lo persigue. Él también se enamora: es el año 1907; Quiroga tiene 29 años. Los padres de ella se oponen terminantemente al noviazgo. En 1908 viaja nuestro autor a Misiones para construir en sus terrenos de los alrededores de San Ignacio, con ayuda de dos peones, una vivienda precaria porque el pretendiente no sólo quería casarse con Ana María sino que tenía la intención de llevarla con él a la selva.

Aconsejada por sus padres (es hija única), Ana María interrumpe su relación con Quiroga en 1909; y él entra en un periodo de depresión profunda. Sin embargo, los padres ceden finalmente y se casan el 30 de septiembre de 1909 con la intención de radicarse en

¹¹⁰ Orgambide, *Una historia de vida*, op. cit., pp. 42, 50, 59, 68, 69; Orgambide, *El hombre y su obra*, op. cit., pp. 10, 139, 140.

Misiones permanentemente. A principios de 1910 llega Quiroga a la selva con su flamante mujer: cubre la casa —que mira al Paraná— una vegetación descuidada y exuberante, y el camino que la une a San Ignacio es dificultoso y largo. Están completamente aislados. Haber vivido en ese lugar en 1910 debió haber requerido (según sus biógrafos) nervios poco comunes y una energía prodigiosa. Las exigencias de Quiroga eran titánicas e incomprensibles para quien no compartiera su mística de la vida salvaje. La resistencia inevitable de Ana María engendra disputas, llantos, escenas, o un silencio atroz por parte de ambos. Quiroga, sometido a los cambios de humor más caprichosos, llevaba a los demás —como a sí mismo— hasta el límite del esfuerzo humano. Vivir con un hombre así era como vivir con un tigre. Uno de sus amigos cuenta que, para distenderse, parte en su canoa: una vez hizo, de ida y vuelta a remo, los 120 km. que hay entre San Ignacio y Posadas.

Para empeorar tensiones, viene la madre de Ana María a vivir a San Ignacio, acompañada de una amiga. Don Pablo Cirés queda solo en Buenos Aires, vende su casa para que la madre compre el terreno vecino al de Quiroga: ella vivirá permanentemente a espaldas de los recién casados. El padre queda por el momento en una casa de huéspedes de la capital, pero sufre allí una rápida declinación que le costará la vida. La relación de Quiroga con su suegra es conflictiva, caprichosa, extravagante. Le prohíbe a Ana María ver a su madre, que vive cerca y puede ayudarla. Impone una serie de leyes, mandamientos, disposiciones hogareñas en las que Ana María no tiene participación, y menos la suegra. Quiere usurpar todos los papeles domésticos. La madre de Ana María y su amiga van a casa de la hija y le ayudan en sus tareas sólo cuando el "ogro" se los permite.

El primer embarazo ahonda las hostilidades porque Quiroga se opone a que su mujer sea atendida en Buenos Aires e insiste en que tenga parto natural en su propia casa. Él mismo oficia de partera. Ana María sufre lo indecible, pero se somete. Por la misma fecha del parto, muere de un ataque don Pablo Cirés en Buenos Aires.

El 29 de enero de 1911 nace Eglé en San Ignacio sin asistencia médica ni auxilio de comadrona. Para los Cirés, Ana María es poco menos que la prisionera de un loco. El segundo embarazo hace estallar nuevamente el conflicto, pero esta vez el que cede es Quiroga: su hijo Darío nacerá en Buenos Aires el 15 de enero de 1912. De regreso a Misiones chocan por la educación de los niños: vestidos, mamaderas, género de vida, todo se llevaba a cabo según las órdenes y enseñanzas del escritor. Chocan también por la frecuencia de las visitas de Ana María a la casa de su mamá.

Apenas caminan Eglé y Darío se adueña de los chicos, se los lleva al monte y los enfrenta a increíbles peligros: a ella, como madre, no le toca función alguna; esto es motivo de las peores discusiones. Un día, después de una pelea impresionante, Ana María toma una fuerte dosis de sublimado. Quiroga vuelve su cólera contra la suicida y se niega a verla empecinadamente; sólo cede cuando ve que realmente se muere: entonces, este hombre orgulloso, hermético y violento se derrumba. Ana María muere después de ocho días de lucha: es el 14 de diciembre de 1915. La reacción de Quiroga fue tan hondá que no quiso hablar más de su mujer: una sola vez mostró de lejos su tumba a un amigo. Enterró en lo más profundo el recuerdo, quemó sus cartas, se encerró en el más delirante mutismo. Según Alfonsina Storni, su gran amiga, Horacio es un misógino disimulado. A la muerte de su hija, la señora Cirés tendrá un modesto empleo en el correo de San Ignacio, con lo que ayudará a sus propios gastos.

Para la historia familiar que acabamos de relatar, se han elegido algunos párrafos muy informados y expresivos de Emir Rodríguez Monegal.¹¹¹

¹¹¹ R. Monegal, *Genio y figura*, op. cit., pp. 75, 92, 93, 98 y 127.

Según Jitrik,¹¹² ejercer violencia sobre los otros, llenarlos de su propio espíritu, obligarlos a ver las cosas como las veía él, nunca fue un signo de bondad sino, por el contrario, una especie execrable de crueldad que también gravitó sobre el suicidio de sus hijos.

9. Las obras de Quiroga: cronología¹¹³

A. NARRACIONES

- 1896 "Sombra"; composición juvenil. De un cuaderno de 48 páginas que él publica junto con sus amigos Brignole y Jaureche.
- 1899 "Fantasía nerviosa" (octubre) y "Para una noche de insomnio" (noviembre); en *Revista del Salto* (fundada por Quiroga).
- 1900 "Reproducción"; en *Revista del Salto*, enero.
- 1901 "Charlábamos de sobremesa"; en revista *La alborada*, Montevideo, mayo. También, en la misma revista, un cuento premiado: "Sin razón, pero cansado", en el "Certamen de la Revista La Alborada"; utiliza el seudónimo "Aquilino Delagoa"; en el jurado está Rodó.
- 1901 *Los arrecifes de coral*, Montevideo, volumen de 164 pp. Con cinco cuentos que narran excesos sexuales, demencia, inclinaciones morbosas; 18 poemas; 30 pp., de prosa lírica. Obra modernista que la crítica consideró extravagante; se la dedica a Leopoldo Lugones.
- 1904 *El crimen del otro*, Buenos Aires; libro con 12 cuentos todavía modernistas, recopilados de publicaciones hechas en 1902 y 1903 en revistas uruguayas y argentinas, y otros especialmente preparados para el presente volumen. Tiene influencia de E. A. Poe.
- 1905 *Los perseguidos*, Buenos Aires, pequeña nouvelle; aquí se alternan lo real y lo fantástico, tanto en la situación como en el lenguaje.
- 1908 *Historia de un amor turbio*, novela, Buenos Aires (que se ha seguido editando en Buenos Aires). Ningún éxito de crítica. Se la considera sin calidad. Influencia de Dostoievski.
- 1916 De los cuentos que ha publicado en revistas argentinas desde 1906 en adelante se comienzan a hacer traducciones al inglés, al francés, al italiano, con lo que adquirirá su nombradía internacional un poco a espaldas del ambiente literario de Buenos Aires, que lo acepta sólo a regañadientes, como un tipo exótico.
- 1917 *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Con esta obra es aceptado como el primer cuentista de América. Éste es el único volumen para el que el autor creó un título especial; los demás llevan siempre el título de algún cuento del libro: esto lo dice Bratosevich (p. 136), pero también una nota de la edición crítica (*Todos los cuentos*,

¹¹² Noé Jitrik, "Soledad: huracán, desdén, timidez", en Ángel Flores, *Aproximaciones*, op. cit., p. 39.

¹¹³ Muchos de los datos sobre estas obras han sido obtenidos en: R. Monegal, *Genio y figura*, op. cit., pp. 10, 18, 28, 125, 150, 166; Orgambide, *El hombre y su obra*, op. cit., pp. 109, 115, 116, 118, 125, 151; Orgambide, *Una historia de vida*, op. cit., pp. 97, 127; Souto, op. cit., pp. 11, 14, 16; Flores, *Aproximaciones*, op. cit., pp. 281, 282; Lazo, op. cit., pp. xii, xvi, xxix; Bratosevich, op. cit., pp. 150, 171; Jitrik, *Una obra de experiencia y riesgo*, op. cit., p. 67. Y la ampliación y comprobación de estos mismos datos en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, op. cit.

p. 7) ... se ve que no pensaron en *Cuentos de la selva*. Las primeras ediciones (1917 y 1918) incluían 18 relatos, pero el autor —para la tercera— suprimió tres; el volumen definitivo consta, por lo tanto, de 15. Entre 1906 y 1914, en las revistas *Fray Mocho* y *Caras y caretas*, habían aparecido 14 de ellos con anterioridad.

- 1918 *Cuentos de la selva*. Ver ACOTACIÓN núm. 19.
- 1920 *El salvaje*. Conjunto de 15 relatos, todos publicados con anticipación entre 1906 y 1919 en muy variadas revistas argentinas, pero un solo cuento en la revista *Pegaso* de Montevideo.
- 1921 *Anaconda*. Son 10 los cuentos definitivos de esta obra, que en su primera edición tuvo 19 que alcanzaron una repercusión crítica unánimemente favorable. Todos habían sido publicados con anterioridad entre 1906 y 1919. Por primera vez aparece aquí un cuento relacionado con el cine: ver ACOTACIÓN núm. 21.
- 1922-
- 1924 *Cartas de un cazador*. Serie iniciada en la revista *Mundo argentino*, con el subtítulo "Para los niños"; y continuada después en la revista *Billiken*. Esta serie no se publicó en libro en vida del autor. Ver ACOTACIÓN núm. 17.
- 1924 *El desierto*. Recopilación de 11 relatos. Los textos aparecieron con anterioridad entre 1918 y 1923; cinco en diferentes revistas argentinas. Pero seis en las prestigiosas ediciones dominicales de *La Nación* (el periódico argentino de mayor circulación): lo que indica, para sus estudiosos, la importancia que tenía el autor en esa época. Este conjunto profundamente autobiográfico (cuyo título simboliza el estado de ánimo del escritor) es uno de los mejores libros de Quiroga.
- 1924-
- 1925 *De la vida de nuestros animales*. Serie de 34 textos sobre flora y fauna de la provincia de Misiones, publicada en la revista *Caras y caretas*. Esta colección para niños y jóvenes no ha sido hasta la fecha recogida en volumen. Ver ACOTACIÓN núm. 17.
- 1926 *Los desterrados*. El libro más comentado y analizado por sus estudiosos. Según todos ellos es el más homogéneo y el mejor libro de su autor. También el más cabal y original de la producción quiroguiana. Todos los relatos suceden en Misiones. En ellos se ciñe a un lenguaje sencillo, rudo, indispensable para pintar tipos humanos y ambientes de la selva. Son ocho relatos que aparecen anteriormente entre 1919 y 1925 en diferentes publicaciones argentinas: tres de ellos en *La Nación*.
- 1929 *Pasado amor*. Es su segunda novela. Según los entendidos, sin éxito ni calidad: sólo se venden 40 ejemplares.
- 1931 *Suelo natal*. Texto escolar. Ver ACOTACIÓN núm. 17.
- 1932-
- 1937 "Textos fronterizos". Denominación poco clara, de la edición crítica *Todos los cuentos*, para un conjunto de ocho narraciones biográficas —que comenzaban sin duda las memorias del escritor sobre su vida en la selva— publicadas en *La Nación*, *La Prensa* y diferentes revistas entre 1932 y 1937. El último escrito de Quiroga antes de morir fue un trabajo de este conjunto: "La tragedia de los ananás", enero de 1937.
- 1935 *Más allá*. Último libro en vida del autor. Son 11 textos publicados desde 1921 a 1933. Según Jitrik (*Una obra de experiencia ...*, op. cit., p. 67) es una reunión de cuentos viejos que significan un retroceso, una vuelta al patetismo fantasmagórico típicamente modernista inspirado por E. A. Poe. Un prólogo de Alberto Zum Felde corrige la injusticia de no haberse considerado a Quiroga como escritor uruguayo. La obra obtiene un premio del Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay. Queda, por tanto, doblemente incorporado a la literatura de su patria.

- 1949 *Diario de viaje a París*. Se publica póstumamente, editado por el Instituto de Investigaciones y Archivos Literarios de Montevideo, con una introducción de Emir Rodríguez Monegal. Hay una reedición ampliada hecha por la revista *Número* de Montevideo en 1950. El Diario había sido escrito en 1900.
- 1959 *Cartas inéditas*. El Instituto de Investigaciones y Archivos Literarios de Montevideo publica el primer volumen en el mes de mayo. Y el segundo, en diciembre del mismo año.
- 1973 68 cuentos no conocidos, publicados entre 1899 y 1935.¹¹⁴

B. OTROS GÉNEROS

Sin mayor éxito ni trascendencia, escribió:

- 1896-
1902 Poemas.
- 1899 Hasta su muerte: artículos periodísticos sobre literatura.
- 1919-
1922 Crítica de cine. Ver ACOTACIÓN núm. 21.
- 1921 *Las sacrificadas*, pieza en cuatro actos. Teatralización sin éxito del cuento autobiográfico "Una estación de amor". Se estrena en el teatro Apolo de Buenos Aires el 17 de febrero de 1921.

10. Animales criados en casa de Quiroga

No es de extrañar que Quiroga, en la selva, tuviera en su casa algunos animales de la región:

Nunca vimos en los animales de casa mayor orgullo que el que sintió nuestra gata cuando le dimos a amamantar una tigre recién nacida [...] Desde ese instante, y durante los nueve días que la gata amamantó a la fiera, no tuvo ojos, ni coquetías ni lengua más que para aquella espléndida y robusta hija llovida del cielo [...] Noches en vela, más tarde, para atender los dolores de vientre de nuestra pupila, que se revolcaba con atroces calambres [...] No es de extrañar, así, que la salvaje criatura sintiera por nosotros toda la obstinada predilección que un animal siente por lo único que desde el nacer se movió a su lado.

Nos seguía por los caminos, entre los perros y un coati, ocupando siempre el centro de la calle [...] La suerte quiso que una gallina, gran preferida de la casa, criada al lado de las tazas de café con leche, sacara a su vez pollitos. Como madre, era única. No perdería ningún pollo, estábamos seguros; y ni siquiera llegarían éstos a saber lo que es el rocío en las madrugadas frías. La casa, pues, estaba de parabienes.¹¹⁵

Annie Boule-Christoufrou¹¹⁶ dice que después de matar compulsivamente animales de la selva, Quiroga se batía en otra lucha con su conciencia, y cita: "No diré que sentía remor-

¹¹⁴ Bajo el título "Cuentos no recopilados en libro", figuran entre las pp. 899 y 1067 de H. Quiroga, *Todos los cuentos* (Edición Crítica), *op. cit.* Habían aparecido en muy variadas publicaciones durante un lapso de 36 años.

¹¹⁵ "El tigre", *Caras y caretas*, 1925, en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, *op. cit.*, p. 1159.

¹¹⁶ Annie Boule-Christoufrou, "Los animales", en Ángel Flores, *Aproximaciones*, *op. cit.*, pp. 125-126.

dimiento, era aquello un desagrado sordo, una contemplación pasmada e impersonal de mi debilidad". Pero cuidaba sus caballos, sus vacas y sus cabras; y prodigaba una extrema solicitud a los prisioneros de su pequeño parque zoológico, constituido por coatís, ciervos, monos, loros y hasta yacarés.

Lo extraordinario es que criaran animales salvajes él y sus hijos en una casa de Buenos Aires. Después de haber vivido pobremente en un sótano de una calle céntrica de la capital, en 1926 Quiroga alquila una vieja quinta —también modesta— en los suburbios: paraje recogido, habitaciones amplias rodeadas de terreno libre, un jardín abandonado e invadido por la maleza. Allí se instala con sus hijos, un avestruz, un coatí y un ciervo (es el hombre bueno de "La gama ciega"). Poco después tuvo en su quinta enjaulados un aguará y un coatí; y sueltos en el jardín un oso hormiguero, un carpincho, y flamencos entre otras aves diferentes.¹¹⁷

Este hombre que parecía difícil de conmover, lloró como pocas veces en su vida al encontrar a su ciervito Dick —escapado de casa— muerto de dos balazos en la cabeza porque un vecino de su quinta se asustó al verlo en la calle.¹¹⁸

Entre 1927 y 1932 vive Quiroga en esta quinta con su segunda esposa. Ella era vecina del mismo barrio; y amiga de su hija Eglé, con quien tomaba el mismo tren para ir a la ciudad. Aquí nace en 1928 su segunda hija, María Elena ("Pitoca"), quien también convive durante cuatro años con estos animales.

11. "El hombre sitiado por los tigres"

Antes de ser recopilado por Ángel Rama en el volumen *Los cuentos de mis hijos*, de 1970, este relato había aparecido en la revista *El hogar* de Buenos Aires el 26 de diciembre de 1919, acompañado de los subtítulos "Para niños" y "Nuevos cuentos de la selva".¹¹⁹

El cuento, por lo tanto, es posterior al famoso volumen de 1918. En él también están presentes el amor, la locura y la muerte.

El hombre hace un trato amistoso (amor) con los tigres para que ellos le despejen su plantío de caña de azúcar eliminando venados y cerdos salvajes que destrozaban su cultivo, pero tenía que atravesar el río solamente un tigre por noche:

El hombre estaba contento con los tigres, que cumplían fielmente su compromiso [...] a pesar de todo, siempre llevaba la escopeta o el Winchester. A veces encontraba al tigre y hacía como que no lo veía. Y el tigre, por su parte, abría la boca y bufaba despacio, como hacen los gatos, y continuaba con la boca abierta hasta que dejaba de ver al hombre. Pero ellos también cumplían su palabra.

Entonces sucedió que en muchísimos días no cayó una sola gota de agua y los arroyos se secaron. Los animales del monte se fueron a vivir al lado del río para poder tomar agua y abundaron tanto, que los tigres estaban hartos de cazar y comer. (op. cit. p. 53).

Entonces el tigre que había hecho el trato porque sabía el lenguaje de los hombres decidió traicionarlo pues ya no necesitaban de los venados ni de los cerdos que destruían el cultivo del azúcar (locura) y convenció a los demás de que mataran al hombre (muerte).

¹¹⁷ Emir Rodríguez Monegal, *Genio y figura*, op. cit., pp. 130, 148-149, 152-153.

¹¹⁸ "El aguti y el ciervo", *Suelo natal*, 1931, en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, op. cit., pp. 1145-1146.

¹¹⁹ Datos obtenidos en la p. 1026 de *Todos*, op. cit., (Edición Crítica)

Deciden entonces contratar a las ratas para que entren en su casa y se coman los cartuchos y las balas de su rifle, y entonces él no pueda defenderse. Cosa que las ratas lograron muy rápidamente:

Sintió a los tigres que se abalanzaban rugiendo contra las paredes de su casa para deshacerla. Bramaban locos de rabia al ver que no podían entrar. Rondaban, arañaban en los rincones buscando un hueco, se subían al techo [...] Escaparse era imposible, pues los tigres estaban dispuestos a mantener el sitio hasta que pudieran matarlo. ¿Y cómo poder avisar a los hombres? [...] He aquí lo que hizo: bajó de la percha a su loro, que todo el día había estado gritando de hambre, y le enseñó a decir: 'Estoy sitiado en el monte por los tigres, en el río de Oro'.

El loro, que se moría de hambre, no quería sino decir: '¡Papa para el loro! [...] Poco a poco, sin embargo, aprendió a decir todo de corrido, gracias a los cascos de naranja, que le gustan mucho. Hasta que una mañana, el hombre soltó a su loro por la chimenea de la cocina en el momento en que pasaba volando una bandada que iba a comer al naranjal y el loro del hombre se fue con ella. [...]

Los demás loros estaban encantados oyendo hablar a su compañero y en pocos días aprendieron las palabras. Solamente que al principio repetían mal y decían, por ejemplo: 'Estoy trigre de oro'... Y otros decían: 'Río de tigre en sitiado por oro estoy monte del' [...] todos los loros que había en el país aprendieron las palabras. Los cuales se las enseñaron a otras bandadas que llegaban de paso. De modo que al salir del sol y al atardecer, todo el cielo, a diez leguas a la redonda, tronaba con la voz de los loros que decían: 'Estoy sitiado en el monte por los tigres, en el río de Oro' [...] Así pasó en efecto. Y para gran casualidad, fue un amigo mismo del hombre el primero que oyó a los loros. Este amigo, que viajaba en aeroplano, al pasar volando por encima del monte atravesó por el medio de una inmensa bandada de loros que iban a dormir. Y con gran sorpresa oyó lo que decían y comprendió que se trataba de su amigo que vivía solo en el río de Oro. (op. cit. pp. 58-59-60)

Desde el aire, el piloto mató uno por uno a todos los tigres. Y el hombre, que había recibido algunas heridas en la lucha, se fue con su amigo en el aeroplano para sanarse y descansar. De esta manera, el hombre se salvó de morir y siempre agradeció la solidaridad de los loros.

Aunque el relato contiene los temas habituales de los ocho cuentos precedentes, se pueden observar dos cambios importantes:

- a) El personaje principal es el hombre, cosa que no sucede en los textos anteriores.
- b) El lenguaje —aunque se parece— no corresponde exactamente al tono de los otros cuentos. Hay menos densidad en el uso de las repeticiones, dando la sensación —por ello— de que es un texto para niños más grandes: los hijos de Quiroga ya tienen ocho y siete años.

Sin embargo, de todos los trabajos recopilados en el volumen de Ángel Rama, esta simpática narración es la única que conserva los mismos personajes; el mismo ambiente de Misiones; el mismo sentido del humor, cuando los loros confunden la sintaxis; y la misma enseñanza de solidaridad que están presentes en *Cuentos de la selva*.

12. Ideas de Immanuel Kant sobre el humor¹²⁰

Immanuel Kant (1724-1804) en su obra *Crítica del juicio* (1790) se anticipa en un siglo —de manera clarividente, aunque relativamente sintética— a las ideas más importantes de Freud acerca del chiste (1905); y al concepto que define en esencia la postura de Bergson (1899) sobre la risa.

¹²⁰ Ver Immanuel Kant, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir —Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime— Crítica del juicio*, Sepan Cuantos núm. 246, Porrúa, México DF, 1997, pp. 294.

Bergson insiste en que ésta proviene fundamentalmente de descubrir en los hombres rasgos que los presentan como entes automáticos, como objetos artificiales. Hay un ejemplo en las páginas de Kant, del cual sin duda Bergson extrajo algunas bases para su propia inspiración. Dice Kant textualmente:

cuando alguien, al contar una historia, excita en nosotros gran interés y, al terminar vemos en seguida la falta de verdad de la misma, nos produce ello desagrado; como por ejemplo la historia de gente que, por una gran aflicción, se dice que han encanecido en una noche. En cambio, cuando para contestar a semejantes relatos otro gracioso cuenta con gran lujo de detalles la aflicción de un mercader que, volviendo de las Indias a Europa con toda su fortuna en mercancías, se vio obligado a echarlo todo por la borda durante una tempestad, y se apenó de tal suerte que en la misma noche encaneció su peluca [el subrayado es de Kant], nos reímos y nos regocijamos (p. 296).

Freud, en cambio, se ocupa del tema del absurdo. Y Kant nos dice:

En todo lo que deba excitar una risa viva y agitada tiene que haber algún absurdo (en lo cual el entendimiento no puede encontrar por sí satisfacción alguna) (p. 295).

También Freud recuerda que los chistes no deben repetirse, deben ser siempre sorprendentes y novedosos. He aquí la expresión de Kant:

Es también digno de hacer notar que, en todos esos casos, la broma debe siempre encerrar en sí algo que pueda engañar por un momento (p. 296).

Pero sorprende aún más la coincidencia, entre Kant y Freud, de tomar a la risa como un principio de placer, como descarga deleitosa. Según Kant:

la vitalidad favorecida en el cuerpo, la emoción que mueve las entrañas y el diafragma, en una palabra, el sentimiento de la salud, es lo que constituye el deleite que en ello se encuentra, pudiéndose con el alma también llegar hasta el cuerpo y usar aquélla como médico de éste (p. 295).

13. “La jirafa ciega” versus “La gama ciega”¹²¹

En realidad sorprende que en la primera versión de “La gama ciega” el papel protagónico correspondiera a una jirafa. Esta publicación se realiza en la revista *Fray Mochó*, Buenos Aires, junio 9, 1916.

También sorprende el hecho de que al cambiar de protagonista no cambie para nada la historia propiamente tal, ni el modo narrativo en cuanto al tono del relato.

Sin embargo hay variaciones relativas a la presencia de personajes diferentes:

- gama = jirafa
- oso hormiguero= venadito antílope que salvó al hombre de ser picado por una gran víbora, y desde entonces son amigos. (Aquí se sabe la causa de la amistad)
- perros = león
- avispas = abejas
- plumas de garza = colmillos de elefantes muertos.

¹²¹ Ver: H. Quiroga, *Todos los cuentos*, op. cit., pp. 1086, 1105 y 1107.

Vemos que predomina fauna no existente en América, y el cuento sin los cambios hubiera roto con la homogeneidad del volumen, donde todos los relatos incluyen personajes de la selva amazónica, sobre los que Quiroga tiene un dominio de primera mano. La única selva que puede interesar a los lectores argentinos e hispanoamericanos por su absoluta novedad.

También hay una variación humorística en el hecho de que el hombre, para alcanzar los ojos de la jirafa, tiene que usar una escalera.

En cuanto al rezo de las jirafas chicas, el texto es prácticamente el mismo; sólo que en vez del tigre aparece el león.

14. La posible influencia de Kipling y Jack London en los relatos de animales de Horacio Quiroga

—Rudyard Kipling, 1865-1936, Inglaterra—*El libro de las tierras vírgenes*: 1898.

—Jack London, 1876-1916, USA, *El llamado de la selva*: 1903.

No cabe duda de que Quiroga conocía perfectamente bien la obra de Kipling sobre la selva. Según Rodríguez Monegal,¹²² Quiroga solía repetir de viva voz algunos aciertos del narrador anglosajón, al que leía en español: su admiración por él era de vieja data; ya en *Historia de un amor turbio* (1908) hay una referencia directa a uno de sus cuentos largos.

Con respecto a este tema, creo que es importante reproducir las opiniones de Emir Rodríguez Monegal, estudioso uruguayo directamente comprometido con la obra de Quiroga:

en un penetrante artículo para el New York Times [Quiroga] aparece como el "Kipling sudamericano".

Hay aquí una verdad que esconde un sutil error. En muchos aspectos, es lícito considerar a Quiroga como discípulo de Kipling: su común admiración por ciertos temas, la selva en primer lugar; su afición a contar historias de animales; una concepción peculiar del mundo virgen que paga tributo en buena parte a la mentalidad colonialista del 'sahib'. Pero estas semejanzas requieren calificaciones y distingos. Para Kipling la selva era un tema literario y no una experiencia personal. Él era un escritor europeo que había nacido en la India pero aspiraba a reintegrarse en la comunidad de origen de su raza; un escritor europeo que aprovechaba el exotismo del lugar en que nace [postura típicamente romántica]. En tanto que Quiroga es el hombre que nace en la ciudad y elige la selva como su habitat [...] Es un desterrado de la civilización que se arraiga en la selva. De ahí su diferencia abismal con Kipling. Quiroga encontró en este maestro de la narración toda clase de estímulos, invenciones y recursos técnicos admirables, pero se sirvió de ellos para desarrollar su propia visión narrativa, una estimativa que no coincide con la de Kipling (pp. 114-115).

Revisando *El libro de las tierras vírgenes* por orden de aparición, mi opinión personal es la siguiente:

1. El hecho de que Mowgli converse directamente con sus hermanos animales le abrió a Quiroga sin duda la posibilidad de utilizar este recurso.
2. En el cuento "La casa de Kaa" hay una "Consigna del cazador forastero" que debe repetirse hasta que sea contestada por alguien: cosa que me recuerda el padrenuestro de los venados chicos en "La gama ciega"; y un tipo de contienda que acaso pudiera conectarse con "La guerra de los yacarés".

¹²² Ver: R. Monegal, *Genio y figura*, op. cit., pp. 114-115, 128.

3. En "De cómo vino el miedo", Mowgli come miel de las colmenas, como la gamita.
4. En "El 'Ankus' del rey" aparecen serpientes importantes como las anacondas: dos cuentos para adultos de Horacio Quiroga (uno del libro del mismo nombre; el otro de *Los desterrados*).
5. "Quiquern", la historia de un perrito de la nieve. ¿No sacaría de aquí la idea Jack London para *El llamado de la selva*?
6. El relato "Rikki-Tikki-Tavi" tiene reminiscencias, por una parte, con la historia de los coatis de *Cuentos de la selva*; y, por otra, con las anacondas.
7. En "Los servidores de su majestad" aparecen caballos que conversan. Quiroga tiene varios cuentos para adultos en que los caballos hablan.
8. "El milagro de Purun Bhagat" tiene una pequeña escena en que el hombre conversa y se hace amigo de los cervatillos, como el que sanó a la gamita.

En suma: mínimos datos colaterales, pequeños detalles no esenciales que de ningún modo conforman argumentos o estructuras formales. Ni menos justifican las insidiosas palabras de Jorge Luis Borges: "¿Quiroga? Él volvió a hacer los mismos cuentos que Kipling escribió mucho mejor".

Lo único que queda en claro es que Quiroga se atrevió tanto en los *Cuentos de la selva* como en muchísimos cuentos para adultos a poner la palabra en boca de los animales. Por lo demás cosa tan vieja como el día en que se inventó la primera fábula.

No hay aquí la menor influencia estrictamente literaria, ni en el modo de imitación de la realidad, ni en la manera de expresarla.

En cambio, yo veo mucho más contacto con *El llamado de la selva* en numerosos cuentos de Quiroga —ninguno para niños—. Y éste es sin duda un fenómeno que no tiene nada que ver con el tema. (Los temas se los apropia cualquiera, están ahí; es la forma de hacer literatura la que denotará determinadas influencias).

El significativo aporte de Jack London, en síntesis, es nada más y nada menos que colocar puntos de vista en la mirada y en la inteligencia de los animales, aunque éstos no conversen: en la obra de Jack London, los perros siempre deciden, opinan, actúan, toman decisiones sin emitir una sola palabra.

Colocar el punto de vista en un animal es un genial recurso que Quiroga ocupa desde 1906 en adelante. ¿Conocería en esa fecha la obra de Jack London escrita solamente tres años antes? Lo que sí sabemos es que él quería ser un escritor profesional como su admirado Jack London, por eso —desde San Ignacio— envía sus cuentos y exige y defiende el monto de sus pagos.

Volviendo a la influencia del escritor norteamericano, vemos en cada libro de Quiroga uno o más cuentos en que el punto de vista se encuentra colocado en la mente de un animal. Aunque (ya lo dijimos) a veces también hablan:

1. Entre los "Cuentos no recopilados en libro"¹²⁵ hay uno de 1906: "Mi cuarta septicemia"; está narrado por un estreptococo (¡genial!).
2. En *Cuentos de amor de locura y de muerte* tenemos dos perros (¿aquí comienza la influencia de Jack London?):
—La insolación (1908) y Yaguai (1913)

¹²⁵ Ver H. Quiroga, *Todos los cuentos*, op. cit., p. 920: "Mi cuarta septicemia".

- Además, caballos:
 —El alambre de púa (1912)
3. En *El salvaje*:
 —Los cazadores de ratas (1908) —víboras
 —La reina italiana (1912) —gallinas y abejas.
4. En *Anaconda*:
 —Anaconda (1918) —víboras
5. En *El desierto*
 —El potro salvaje (1922) —caballo
 —El león (1921)
 —La patria (1929)— gato montés, tapir, jaguar, víboras, abejas, loros, hormigas, aves en general, arañas, lechuga.
 —Juan Darién (1920) —tigre
6. En *Los desterrados*
 —El regreso de Anaconda (1925) —víboras
 —El hombre muerto (1920) —caballo
7. En *Más allá*
 —Las moscas (1933) —moscas
 —La señorita leona (1924)

15. Horacio Quiroga y su oficio de escritor¹²⁴

Mientras Eglé y Darío juegan en Palermo, Quiroga —a la sombra de un árbol— anota en su libreta dos o tres ideas para el cuento que escribirá más tarde. Luego, con su letra nerviosa llenará seis o siete páginas que le servirán de borrador hasta la versión definitiva. En realidad no puede perder tiempo: *La novela semanal* lo espera con sus folletines, en los que colabora para sobrevivir utilizando seudónimos. Mientras, pule a la perfección los cuentos que llevarán su nombre. Es en verdad sorprendente la conciencia que Quiroga ha tenido de su propio oficio, aunque podría pensarse exactamente lo contrario por la variada inmensidad de preferencias y aficiones, a las que dedicó constancia y entusiasmo; fuera de la pluralidad de cargos y trabajos a sueldo que realizó para subsistir: profesor, juez de paz, diferentes empleos consulares. Tantas actividades desiguales, tanta experiencia vital, ¿no le darían precisamente los temas y la riqueza existencial de su producción literaria?, ¿el conocimiento del hombre?, ¿su proyección universal?

Fungió como maestro de literatura, pero también como colono en el Chaco. Fue funcionario consular en Buenos Aires y juez de paz en Misiones. En su casa de la selva se improvisó como partero y asumió —por sí solo— la educación de sus hijos; pero también se dedicó a la cría de animales. Fue allí también horticultor, inventor, artesano, albañil, industrial fracasado, escultor aficionado, constructor de canoas y —sorprendentemente, porque le pagaron muy bien— naturalista abastecedor del Museo de Historia Natural de

¹²⁴ Los datos aquí expuestos provienen, en su mayoría, de Orgambide, *El hombre y su obra*, op. cit., pp. 21-22, 34-35, 112, 127-135, 156-157; R. Monegal, *Genio y figura*, op. cit., 12, 45-46, 56, 110, 118, 128-129, 139, 142-145, 173; J.L. Martínez, *Horacio Quiroga*, op. cit., pp. 16, 24, 27-31, 49, 57, 76-82. Jitrik, *Una obra de experiencia*, op. cit., pp. 45, 51-54, 112-117; José Enrique Etcheverry, "La retórica del cuento", en Flores, *Aproximaciones*, op. cit., pp. 171-174.

Buenos Aires. También se sabe que nunca abandonó su gusto por la fotografía (tiene cuentos con ese tema); pero de joven se apasionó con el ciclismo, participó en competencias exitosamente cuando aún vivía en Salto, y en su viaje a París gastó allí todo el dinero en una bicicleta.

De adulto, en Buenos Aires, se compra una moto y se emociona con la velocidad; que ensaya irresponsablemente en su Ford 25, el que embarcó a la selva cuando partió hacia allá con su joven esposa. Pero no olvidemos tampoco su afición por el cine; ni el pasatiempo de la carpintería y la mecánica.

Claramente consciente de su destino de escritor, funda en Salto —muy joven— una revista en la que firma cuentos, artículos y poemas. Pronto, en Montevideo, con un grupo de amigos funda el Consistorio del Gay Saber (gaya ciencia = arte de la poesía); y recibe un premio por uno de sus cuentos. Pero en ningún momento quiso ingresar a una carrera de la universidad como la mayoría de sus amigos escritores, sino que decidió desde un comienzo ser “escritor profesional”, lo que no logró realmente por los trabajos marginales que tuvo que elegir.

Un joven escritor tan empeñoso, ¿qué va a hacer a Misiones? Pretendió ser un Robinson, pero le dio la selva temas que lo volvieron imperecedero y lo mantienen, aún hoy, como un clásico.

En Buenos Aires, será Luis Pardo (el editor de la importante revista *Caras y caretas*) el causante de que Quiroga se decida por el cuento corto; él exigía autoritariamente que las narraciones tuvieran, de manera exacta, 1250 palabras (eso equivale más o menos a 5 páginas de libro): de otra manera no las publicaba. Así, Quiroga no solamente perfecciona sus propios cuentos, sino que se erige en un maestro teórico que persiste hasta hoy día. Él dice claramente: “El cuentista nace, pero también se hace”. Sus consejos pueden resumirse bajo las siguientes palabras: intensidad, brevedad, interés, economía, densidad, sugerencia.

*Luché por que el cuento tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, ningún adorno o digresión debía acudir a aflojar la tensión de su hilo [...] una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco. Cuantas mariposas trataran de posarse sobre ella para adornar su vuelo no conseguirían sino entorpecerlo!*¹²⁵

Horacio Quiroga escribió (según sus propias palabras) 170 cuentos: 108 editados y 62 “rezagados”; y enseguida agrega algo increíble: ha publicado el doble de artículos sobre diversos temas literarios. Entre ellos tenemos el “Manual del perfecto cuentista”, “Los trucos del perfecto cuentista”, el “Decálogo del perfecto cuentista”, “La retórica del cuento”.¹²⁶

Quiroga tuvo también sus maestros:

- De Poe aprendió los casos psicológicos, lo enfermizo y macabro: en suma, lo extraordinario; pero también la intensidad.
- De Maupassant, el realismo minucioso y la interpretación de la psicología femenina.

¹²⁵ Ver Horacio Quiroga: “Ante el tribunal”, en *Cuentos*, Sepan Cuantos núm. 97, Porrúa, México DF, 1980, p. xxxvi.

¹²⁶ Estos artículos han sido recogidos en la Edición Crítica: H. Quiroga, *Todos los cuentos*, op. cit., entre las páginas 1185-1219. Aparecen algunos en H. Q. *Cuentos*, Sepan Cuantos, op. cit., pp. xxxiv-xxxvii; José Luis Martínez (p. 16) cita un nuevo libro de Horacio Quiroga, *Sobre literatura*, editado por Arca, Montevideo, sin fecha ni mayores datos bibliográficos, como un volumen que recopila estos artículos, [¿todos?, ¿algunos?]

- De Chejov, la pintura de los personajes.
 - De Julio Verne, la información y el estudio a fondo de sus temas científicos.
 - De Kipling, el rigor imaginativo y la descripción de paisajes.
- Pero además amó a Dostoievski, a Ibsen, a Zola. Y tuvo la franqueza de confesar que no le gustaban ni Shakespeare ni Cervantes; y menos aún Dante, Milton y Homero.

16. Estadía de Quiroga en la selva: cronología¹²⁷

Quiroga fue a la selva a buscar la autenticidad y la realización plena del hombre. Éste es un mundo de obstáculos, pero de una enorme riqueza porque permite probar el verdadero espíritu humano. Cuando la vida social lo perturbaba y oprimía, se refugiaba en la selva y ésta le devolvía la serenidad perdida. El arraigo de Quiroga en Misiones fue progresivo, aunque no permanente; y esto muy a su pesar. Debido a acontecimientos de índole familiar y económica, su vida transitó periódicamente de Buenos Aires a Misiones, y de Misiones a Buenos Aires:

- 1903 En casa de Lugones se entera de la expedición en busca de datos sobre la misión de los jesuitas durante el siglo XVIII. Va al Ministerio de Instrucción Pública (que ha encargado a Lugones la empresa) y llena el formulario. Lo aceptan como fotógrafo. Se enamora del lugar.
- 1904 Decide instalarse en el Chaco (provincia vecina a Misiones) como colono con los siete mil pesos de su herencia paterna, para tentar suerte como plantador de algodón. Reconoce que no es el paraíso sino el infierno porque hay borrachos y ladrones. El algodón no rinde. Tiene 25 años: se cree destruido. Ha perdido todo el dinero de su herencia. La literatura será su reparación. (Saca de esta experiencia varios temas).
- 1905 Regresa a Buenos Aires.
- 1906 Compra 185 hectáreas en los alrededores de San Ignacio, y durante las vacaciones (es maestro) construye instalaciones provisionales.
- 1908 Piensa casarse. Regresa a San Ignacio para reanudar la construcción de su "bungalow".
- 1910 A comienzos de este año llega a San Ignacio (Iviraromí, el nombre indígena, de origen) con su flamante mujer. No vienen solos. La pareja está acompañada de doña Pastora (madre de HQ) y Brignole (su íntimo amigo). Más tarde llegará la madre de Ana María acompañada de su amiga: éstas, para quedarse.
- 1911 Cultiva en San Ignacio yerba mate. Es nombrado Juez de Paz y Oficial del Registro Civil. Desempeña sus funciones con bastante irregularidad (como el personaje de "El techo de incienso"). Renuncia a su cargo de profesor, del que había pedido permiso para viajar a San Ignacio.
- 1912 Fracasa en empresas industriales: fabricación de carbón, y destilación de jugo de naranjas para licores. (Son temas de cuentos).
- 1916 Regresa a Buenos Aires. Ha pasado un año de la muerte de su esposa.

¹²⁷ Los datos de esta cronología provienen de Orgambide, *Una historia de vida*, op. cit., pp. 51-54, 59-67, 72-73; Lazo, en H. Quiroga, *Cuentos*, op. cit., pp. x, xii, xiii, xvii, xxviii, xxix; Flores, *Aproximaciones*, op. cit., pp. 279-281; R. Monegal, *Genio y figura*, op. cit., pp. 38-42, 75-82, 111, 170, 179-180.

- 1917-
1925 Seguirá volviendo a Misiones regularmente, sin quedarse mucho tiempo. Es el lugar de las vacaciones y Buenos Aires es su lugar de residencia.
- 1925 Vacaciones en Misiones y amores prohibidos con Ana María Palacio, una joven de 17 años vecina de San Ignacio. La familia de ella se opone terminantemente y se acaba el idilio. (Tema que sirve de motivo para la novela *Pasado amor*).
- 1931 Octubre 20: se ordena su traslado como cónsul a San Ignacio. (A pedido del propio Quiroga).
- 1932 Enero 10: se embarca con su segunda esposa, sus tres hijos, sus herramientas y su Ford, con el fin de establecerse permanentemente en San Ignacio.
- 1933 Noviembre: se casa Eglé con Jorge Lenoble, vecino de San Ignacio; de origen francés. El matrimonio permite unir las tierras de ambas familias.
- 1935 Febrero: después de 13 meses de matrimonio, Eglé abandona a su marido y se va a Buenos Aires.
- 1935 Marzo: Quiroga ha sido cesado de su cargo consular en abril de 1934 por cambio de gobierno en el Uruguay; en esta fecha, sus amigos inician gestiones para que se le conceda una jubilación. Durante todo el año ha tenido problemas de salud: se diagnostica finalmente hipertrofia de la próstata.
- 1936 Mayo: se le concede una jubilación paupérrima. En este mismo mes, su mujer y su hijita de ocho años lo abandonan, definitivamente, después de dos largas ausencias anteriores.
- 1936 Septiembre: Quiroga se dirige a Buenos Aires para internarse en un hospital.

17. Otros textos para niños¹²⁸

Es importante recalcar la afirmación que expone el excelente crítico uruguayo Ángel Rama (en el prólogo del volumen *Los cuentos de mis hijos*) acerca de que los *Cuentos de la selva* apenas si representan la vigésima parte de los textos para niños que escribió Quiroga. Su producción de escritos infantiles es mucho más amplia de lo que normalmente se cree. También conviene reproducir las palabras de José Luis Martínez¹²⁹ sobre la opinión que tenía Quiroga sobre las narraciones para niños:

En un artículo sobre Julio Verne ('Un poeta del alma infantil', recogido en Sobre literatura¹³⁰) Horacio Quiroga aboga por el derecho del niño a tener acceso a una literatura que avive la imaginación presentándole mundos ignotos a fin de que se despierte su ansia de ver nuevas y lejanas tierras: el fuego por anhelar otros ambientes, otros océanos, otras tempestades que no se sabe a dónde conducen. Una criatu-

¹²⁸ Los datos correspondientes a esta acotación se obtienen de H. Quiroga, *Cartas de un cazador*, Calicanto-Arca, Montevideo, 1977, "Prólogo": pp. 7-14, "Nota aclaratoria": pp. 81-82, y de la lectura de todo el texto: pp. 17-80 y 83-90; De H. Quiroga, *Los cuentos de mis hijos*, Bolsilibros Arca, Montevideo, 1970, "Prólogo" de Ángel Rama, pp. 5-7 y texto: pp. 9-80; y de las pp. 1009-1037, 1111-1136, 1153-1162, 1141-1146, de la Edición Crítica: H. Quiroga, *Todos los cuentos*, op. cit.

¹²⁹ J.L. Martínez, "Vida y obra de Horacio Quiroga" en H. Quiroga, *Cuentos de la selva*, Clásicos Leega, Editorial Ómnibus, México DF, 1991, p. 21.

¹³⁰ *Sobre literatura*, sin datos bibliográficos en la mayoría de los autores que nombran esta importante recopilación de artículos teóricos de H. Quiroga.

ra —añade— sólo debe soñar con lo que no está a su alcance: tierras, misterios y dichas aún inaccesibles para ella. Debe ansiar mucho más de lo que conoce y ve, pues apenas si más tarde la realidad le permitirá ejercitar sus fuerzas ya maduras en el uno por ciento de sus lejanos sueños.

De esta manera, siguiendo los datos cronológicos de las primeras publicaciones (que pueden obtenerse en las notas pertinentes de la Edición Crítica) observamos que *Cuentos de la selva* —ver ACOTACIÓN núm. 19— fue lo primero que Quiroga escribió para niños. Entre el primer cuento infantil que publicó —“La guerra de los yacarés”, mayo 1916— y la orfandad de madre de sus dos pequeños hay solamente unos pocos meses de distancia.

Los demás relatos para niños son todos posteriores a los ocho cuentos de nuestro clásico volumen, cuyas fechas son mayo, junio, julio y agosto de 1916; enero, marzo y junio de 1917. El último —“La abeja haragana”— figura en noviembre de 1918 como una invitación a conocer el libro que acaba de salir.

A) Así, de acuerdo a las fechas, tenemos entre “Los cuentos no recopilados en libro” (de la Edición Crítica: ver datos al pie de página) los siguientes cuatro relatos:

- “El diablo con un solo cuerno”, febrero de 1917, bajo el subtítulo “Los cuentos de mis hijos”.
- “El hombre sitiado por los tigres” (ver ACOTACIÓN núm. 11), diciembre de 1919, en una serie titulada “Nuevos cuentos de la selva”.
- “El diablito colorado”, 1920. (Sin mayores datos).
- “Paz”, diciembre 1921, con los encabezados “Lecturas para niños” y “La edad de oro”.

Los tres primeros figuran en el libro *Los cuentos de mis hijos*: selección de Ángel Rama (ver bibliografía).

B) Siguen las *Cartas de un cazador*:

a) Con este nombre, entre el 7 y el 28 de junio de 1922, la revista *Mundo Argentino* publica una “Presentación” y tres relatos de caza dirigidos por el personaje Dum-Dum a sus cuatro hermanitos. Se suspende la serie.

b) Pero en 1924 (desde el 8 de enero al 21 de abril) la serie se presenta completa —con 10 publicaciones— en la revista *Billiken* bajo el encabezado de “El hombre frente a las fieras”. Ahora el narrador es un papá que se dirige a sus pequeños, pero se sigue utilizando el seudónimo Dum-Dum. Los títulos son los siguientes:

- Preámbulo, 21-I-24.
- Caza del tigre, 28-I-24.
- Caza del tatú-carreta, 4-II-24.
- Cacería del yacaré, 25-II-24.
- Cacería de la víbora de cascabel, 3-III-24.
- Cacería del hombre por las hormigas, 10-III-24.
- Los bebedores de sangre, 24-III-24.
- Los cachorros de aguará-guazú, 31-III-24.
- El cóndor, 7-IV-24.
- Cacería del zorrino, 21-IV-24.

C) A continuación, una serie en la que no se indica si es o no para niños, pero sus temas y su tono se adaptan perfectamente bien a lo infantil y lo juvenil. Se trata de "La vida de nuestros animales": un conjunto de 34 textos que sobre flora y fauna de Misiones se publicó entre el 13 de diciembre de 1924 al 31 de octubre de 1925. La Edición Crítica incluye solamente los siguientes relatos:

- El yararacusú (una especie de víbora).
- El vampiro.
- El cascarudo-tanque.
- El tigre.
- El cuervo.
- Los estranguladores (un tipo de árbol).

D) *Suelo natal*: volumen especialmente destinado a la enseñanza escolar (1931), escrito en colaboración con Leonardo Glusber. La obra se adopta como texto de cuarto grado por el Consejo Nacional de Educación: cosa que Quiroga nunca logró con las autoridades del Uruguay cuando publicó los *Cuentos de la selva*. Este libro alcanza muchas reediciones y se constituye en modesta pero segura fuente de ingresos en un momento en que los cuentos y artículos de Quiroga no son solicitados con el mismo interés de épocas anteriores.

Aquí figura "La abeja haragana" entre pequeños relatos, fábulas sin moraleja, viñetas en prosa y artículos. El libro incluye 50 textos en prosa y un "Intermedio poético" con obras de Lugones y otros líricos del momento.

Quiroga debe realizar el esfuerzo de adaptar su estilo, en cierta forma despersonalizándolo: transformándolo en una prosa neutra, expositiva, didáctica.

Finalmente, con respecto al tema de los textos para niños, conviene recordar dos hechos tal vez desconocidos:

- a) Quiroga admiraba tanto a Andersen que en muchas ocasiones organizó para él distintos homenajes.
- b) Se dice (sin mayores informes bibliográficos) que, influido por Julio Verne, Quiroga escribió biografías de renombrados inventores y exploradores.

18. Variaciones de estilo y el tono para niños en Horacio Quiroga

Los inicios modernistas de Quiroga le dieron un estilo recargado y barroco: predominio de la elegancia y el adorno sobre la eficacia, adjetivación desbordante y relativamente inútil para la función expresiva.

Al centrarse Quiroga en los temas del mundonovismo (ver ACOTACIÓN núm. 6), su lenguaje rechaza abiertamente el ornato retórico: adquiere un estilo conciso, preciso y exacto donde la presencia de imágenes u otras figuras retóricas están dadas sólo en función de la necesidad de lo narrado. Su estilo definitivo es un notable y prolongado ejemplo de economía verbal: narraciones intensas, escuetas, esenciales. Las palabras que tan sospechosamente abundaban en su anterior estilo desaparecen barridas por un viento radical. A una malintencionada opinión crítica del escritor español Guillermo de Torre, Quiroga responde "a mí no me interesa el idioma"¹³¹ porque Quiroga ha optado por una "aparente" senci-

¹³¹ Citado por Lazo, *Cuentos, op. cit.*, p. xxiii.

llez, una “aparente” espontaneidad que no significa descuido o ausencia de elaboración lingüística. Todos los grandes escritores utilizan la lengua con sencillez, pero casi siempre a costa de gran sabiduría. Según el propio Quiroga:¹³²

La gramática ha creado para holgura de estudiantes la sinonimia de términos. Triste y melancólico, apacible y pacífico, rabioso e iracundo, serían palabras sinónimas de igual significado. El escritor sabe, sin embargo, que esto no es verdad. Si el alumno y el escritor corriente no perciben diferencia en la sinonimia, el escritor conoce perfectamente sus grados y matices, y no ignora que esta idea profundamente expresada, aquel efecto emocional maravillosamente obtenido se logra por la sutilísima elección de tal verbo, tal adjetivo, entre sus infinitos sinónimos.

Pero lo más sorprendente es que en Quiroga tampoco hay casualidad ni ignorancia ni “desinterés” idiomáticos cuando decide establecer un lenguaje específico para hablar directamente con los niños, sin que intervengan los adultos:¹³³

Lo que primero notará el lector de estas historias, son las expresiones muy familiares a su oído, que usa en sus relatos el cazador. Pero esto se debe a que estas historias fueron contadas por cartas a unas tiernas criaturas, por su mismo padre, quien las escribió así a fin de ser perfectamente comprendido [...]

Nosotros, que hemos devorado una por una estas cartas, sabemos lo que espera al niño que lee por sí solo [subrayado de Quiroga] estos relatos de caza. Y si hacemos esta advertencia es porque casi nunca el lenguaje de las historias para niños se adapta al escaso conocimiento del idioma que aún tienen ellos.

Es menester que las personas mayores les lean cuentos, explicándoles paso a paso las palabras y expresiones que los niños de catorce años conocen ya, pero que los niños de seis a diez años ignoran todavía.

Quien escribió estas cartas fue un padre: y las escribió a sus dos hijitos, en el mismo lenguaje y en el mismo estilo que si hablara directamente con ellos [el subrayado es mío]. Si nos equivocamos al pretender llegar hasta ellos sin intermedio [el subrayado es de Quiroga], paciencia; si no, nos felicitaremos vivamente de haberlo intentando con éxito.

Curiosamente, después de investigarse en el presente estudio el tono de *Cuentos de la selva* (tono que nunca vuelve a repetirse de la misma manera en otros textos infantiles) fraternizamos con Quiroga pues el análisis demuestra que todos los recursos empleados coinciden con el lenguaje que utiliza el adulto, en la vida real, para hablar con los niños.

19. Algunos otros datos sobre los *Cuentos de la selva*

Aunque el primer cuento de Quiroga cuyo punto de vista se encuentra colocado en un animal es “Mi cuarta septicemia”, de 1906, narrado por un estreptococo (ver ACOTACIÓN núm. 14), Rodríguez Monegal¹³⁴ indica como un antecedente para estos ocho textos infantiles “La insolación” de 1908:

El punto de vista que asume el narrador es el de unos perros, recurso que le permitirá más tarde crear sus célebres Cuentos de la Selva.

¹³² Citado por J. L. Martínez, *Horacio Quiroga, op. cit.*, p. 56.

¹³³ H. Quiroga, *Cartas de un cazador, op. cit.*, pp. 17-18.

¹³⁴ R. Monegal, *Genio y figura, op. cit.*, p. 60.

Interesante es también la opinión de Lazo.¹³⁵ A pesar de todas las complejidades y contradicciones psicológicas de Quiroga, a este autor no le cabe la menor duda de que los cuentos provienen de sus cuatro amores: la naturaleza, los seres indefensos de la naturaleza, los animales salvajes, y los niños. Muchos críticos piensan que Quiroga era un poco como el hombre bueno que curó a la gamita.

Para Souto,¹³⁶ en cambio, en estos relatos para niños —que deben ser fábulas evidentemente enternecedoras— asoma el trasfondo de la amargura existencial: sus *Cuentos de la selva* están salpicados de sangre y crueldad.

Lo llamativo es que esta obra se realiza en un momento de tranquilidad económica y de muy buena relación entre el padre y sus hijos. Es Orgambide el que nos dice lo siguiente:¹³⁷

En el Uruguay, José Batlle y Ordóñez gobierna con estabilidad. En sus embajadas y consulados trabajan no pocos intelectuales. Ese año de 1917 nombran a Horacio Quiroga Contador del Consulado General del Uruguay en Buenos Aires. Retoma entonces la ciudadanía uruguaya. Con el sueldo que gana mitiga sus penurias económicas [...] Durante ese año, el sótano de la calle Canning servirá de escenario a otras reuniones de gente bohemia y amistosa [...]

Todas las noches, antes de dormirse, Eglé y Darío piden a su 'papaño' que les cuente un cuento de la selva. Claro que ellos no dicen 'la selva' sino simplemente 'allá' o 'en casa' y en cada historia creen reconocer a su reino perdido. [...] Es así como empiezan a gestarse los Cuentos de la selva, que Horacio Quiroga publicará en 1918.

El habla de estos cuentos tiene la típica entonación rioplatense, con sus oscilaciones del 'vos' al 'tú' y también ciertas formas del habla misionera, con sus oscilaciones entre el español y el guaraní [...] ¿No habrá sido por esto, por esta flexibilidad con el idioma, que sus cuentos fueron menospreciados por algunas autoridades del Ministerio de Educación del Uruguay, cuando impidieron a Quiroga la inclusión de sus textos en los libros escolares? El informe de los inspectores hablaba de tal o cual tiempo de verbo mal colocado; de párrafos, frases o cláusulas sintácticas sin resolución, sin sentido; de vocablos que delataban pobreza idiomática y mal gusto. El libro —según ellos— desvirtuaba el propósito clásico de la fábula infantil: carecía de moraleja. [...] La situación económica de Quiroga ha mejorado. También su relación con la gente. Entre 1918 y 1919 el escritor trabaja con cierta tranquilidad. La crítica lo reconoce y, lo que más importa, tiene el reconocimiento de millares de lectores.

Según su hijo Darío (conversando con Emir Rodríguez Monegal: citado por Edición Crítica, p. 1071) algunos cuentos fueron inventados en los primeros años de vida de los niños, cuando aún vivía la madre. Pero lo interesante son las fechas¹³⁸ en que aparecieron inicialmente en diferentes publicaciones bonaerenses bajo el encabezado "Los cuentos de mis hijos", seis de ellos con ilustraciones. La publicación del primero tiene unos pocos meses de distancia con el suicidio de la esposa. Antes de esta primera fecha, Quiroga no publicó absolutamente nada para niños (ver ACOTACIÓN núm. 17):

—“La guerra de los yacarés”, mayo, 1916.

—“La jirafa ciega” (que en el libro cambiará a “La gama ciega” (ver ACOTACIÓN núm. 13), junio, 1916.

—“Las medias de los flamencos”, julio, 1916.

¹³⁵ H. Quiroga, *Cuentos*, Sepan Cuantos, *op. cit.*, pp. ix, xii.

¹³⁶ H. Quiroga, *Más cuentos*, *op. cit.*, pp. 10-14.

¹³⁷ Orgambide, *Una historia de vida*, *op. cit.*, pp. 94-97.

¹³⁸ Edición Crítica, H. Quiroga, *Todos los cuentos*, *op. cit.*, pp. 1069-1102; al pie de página del inicio de cada cuento se da el nombre de la publicación y fecha de la misma.

- “La tortuga gigante”, agosto, 1916.
- “Historia de dos cachorros de coati y de dos cachorros de hombre”, enero, 1917.
- “El loro pelado”, marzo, 1917.
- “El paso del Yabebiri”, junio, 1917.
- “La abeja haragana”, noviembre, 1918. (Fecha posterior a la aparición del libro). Se incluye aquí una foto del autor y se agrega la siguiente leyenda: “de *Cuentos de la selva para niños* que acaba de editar la Cooperativa Editorial Buenos Aires. En esta nueva serie de cuentos, el señor Horacio Quiroga pone una vez más de relieve su talento de escritor”.

Conviene hacer notar que ningún otro volumen para niños escrito por Quiroga utiliza el tono exacto de *Cuentos de la selva*. Por ejemplo, en *Cartas de un cazador* (1922-1924) donde el mismo Quiroga dice que empleará un lenguaje adecuado y natural para el niño, el tono es realmente conversacional y aunque a veces agrega por aquí y por allá comparaciones, hipérboles y repeticiones, lo que predomina verdaderamente son los vocativos (¡Hijitos míos! —¡Ah, chiquitos!), las interjecciones (¡Qué brincos! —¡Pobre mi perro, compañero mío!), las preguntas no retóricas sino dirigidas al interlocutor (¿Sabes ustedes por qué...? —¿Qué podía hacer, hijitos míos?), y un campo semántico relativamente abstracto, falto de imagen por lo tanto, y no tan adecuado para el niño: permanecer, obstinarse, proseguir, escasear, devorar, soportar, fatal, ocultar, coagular, etcétera.

Nada de esto sucede en *Cuentos de la selva*, donde el lenguaje es eminentemente concreto, palpable, colorido, pleno de imagen sugerente.

No podemos cerrar esta nota sin resumir las opiniones críticas¹³⁹ que ha merecido este volumen. Se ha hablado de su alcance moral, que trasciende los límites de edad; de la nobleza de sus sentimientos; del humor, no presente en los demás trabajos de Quiroga. Esto, en lo que tiene relación con el contenido, pero en cuanto a la importancia de la obra todos coinciden en que muy pronto se convierte en uno de los libros más populares del autor, obra maestra, admirable lección poética impregnada de sobria ternura y de atractiva insinuación.

Manuel González Casanova¹⁴⁰ recuerda:

El nombre de Horacio Quiroga evoca en mí recuerdos de infancia, era un niño cuando cayeron en mis manos sus Cuentos de la selva, a través de él conocí ese mundo feraz, de lujuriente vegetación, poblado por animales extraños, muchas veces más sensatos que los seres humanos; supe de la implacable sabiduría de la naturaleza, cuyas leyes no se infringen sin peligro de perder la vida.

Finalmente, llaman la atención dos opiniones de la Edición Crítica¹⁴¹ que contradicen totalmente el abierto desaire que la estructura interna de la edición concede a *Cuentos de la selva*: (ver ACOTACIÓN núm. 4). (Los subrayados son míos):

¹³⁹ Ver Lazo, *Cuentos*, Sepan Cuantos, *op. cit.*, p. xxii; J. L. Martínez, “Prólogo” a *Cuentos de la selva*, *op. cit.*, pp. 18, 22; Đinko Cvitanovic, “La selva y sus conflictos”, en Ángel Flores, *Aproximaciones*, *op. cit.*, p. 124; Rodríguez Monegal, *Genio y figura*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁴⁰ Manuel González Casanova, “A manera de prólogo”, en *Espéjulo del alma*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴¹ Edición crítica: H. Quiroga, *Todos los cuentos*, *op. cit.*, pp. 1243 y 1072.

1. En la Cronología de Jorge Lafforgue, página 1243, se lee: "1918: Este año también se editan sus *Cuentos de la selva*, intento pionero en América Latina de literatura infantil; libro que se ha convertido con total justicia en un clásico del género."
2. De la "Noticia Preliminar" a *Cuentos de la selva*, sin firma, página 1072, copiamos:

Lo indudable es que, a largo plazo, Quiroga ganó la batalla [referencia al rechazo que sufrió el libro ante las autoridades educativas del Uruguay cuando Quiroga lo propuso como texto de estudio]. Hoy en día, el libro es de lectura casi obligada en todas las escuelas del Uruguay y de buena parte de América y, lo que es más importante, junto al resto de su producción destinada a este sector del público, aceptado con real interés por sus jóvenes lectores.

Aunque escasamente estudiada, su literatura para niños es una de las vertientes de su obra más originales y perdurables.

Cabe finalmente mencionar que algunos textos de Cuentos de la selva fueron adaptados y reinsertados en el libro de lectura escolar que Quiroga publicó en 1931 [alusión a Suelo natal, ver ACOTACIÓN núm. 17].

20. A propósito de *Los desterrados*: ubicación personal y postura política de Horacio Quiroga¹⁴²

El cuento "Los desterrados" del volumen homónimo apareció en junio de 1925 con el título "Los proscriptos": denominación que alude a una determinación política por parte del autor. Este volumen, considerado como la obra más equilibrada y homogénea de Horacio Quiroga, presenta un narrador-testigo cuya elección lingüística se mantiene de principio a fin, y toca exclusivamente temas de la selva y de la destrucción del hombre en ese ambiente: por el alcohol, por el abandono, por causa de la naturaleza, o por la explotación.

Los escritores hispanoamericanos nacidos entre 1905 y 1920 (como José Revueltas y Ricardo Pozas en México), Alfredo Varela (argentino que escribió precisamente *El río oscuro* sobre la explotación de la yerba mate en al misma región de Quiroga) o Ciro Alegría (autor de *El mundo es ancho y ajeno*, sobre el drama del indio en el Perú) serán los que —conscientemente y de manera militante— tratarán, treinta años más tarde que la generación de Quiroga (1875-1889), el tema de explotadores y explotados.

Quiroga no es un escritor social en un sentido estricto, pero asume la misión de contar lo que observa a diario. Mostrar a los ojos argentinos y los del mundo la dura vida de los trabajadores de la selva. Había sido testigo de los levantamientos en el obraje y en el yerbal, y era solidario con los que pedían justicia aún contra sus propios intereses. Quiroga veía pasar frente a su casa, por el río, los cadáveres de los peones asesinados y no podía permanecer indiferente porque era un hombre de pensamiento político aunque no de acción ni de militancia como lo es la generación "neo-realista" de treinta años después. Escuchó a los peones de San Ignacio cantar "La internacional". Admiró a Lugones por su postura socialista y rompió con él cuando el poeta ingresó al oficialismo. Pensaba que las raíces del mal en esa región provenían del servilismo impuesto por los jesuitas. Los suicidios de Maicovski

¹⁴² Se aportan datos obtenidos en Gustavo Luis Correa, "Los trabajadores", en Flores, *Aproximaciones*, op. cit., pp. 134-149; Rodríguez Monegal, *Genio y figura*, op. cit. p. 90, 134-135, 152, 176; Orgambide, *Una historia de vida*, op. cit., pp. 65, 73, 78, 119, 131; H. Quiroga, *Todos los cuentos*, op. cit., p. 605.

y Esein le indicaron que no todo andaba bien en el paraíso soviético. Quiroga intuyó el peligro, para el creador, de una adhesión a dogmas políticos, cualquiera que fuese su fórmula. Dijo en 1931: "Yo podría simular izquierdismo o comunismo pero soy enemigo de toda simulación [citado por R. Monegal, p. 152]".

Sin embargo, se definió a sí mismo como un valeroso y solitario anarquista. En 1936, el golpe militar de Franco despierta en él un repudio casi visceral: "España me interesa muchísimo. No quiero nada de militares, ni tampoco de curas [citado por R. Monegal, p. 176]".

Conviene también hacer notar que en una época de franco antisemitismo, Quiroga —amigo incondicional de escritores judíos que escondieron su origen por medio de seudónimos: de Samuel Glusberg (Enrique Espinoza) y de Israel Zeitlin (César Tiempo)— se declaró "judío honorario". Por su barba, le gritan "judío" de manera insolente y él no se inmuta. No soporta a los racistas de ninguna índole.

El éxito de *Los desterrados* es sin duda el reconocimiento del tema de su madurez, y de su propia generación: la del "mundonovismo" (ver ACOTACIÓN núm. 6). Es 1926: recibe el homenaje de la "intelligentzia" rioplatense, vastos sectores del público admiran su obra a través de revistas y diarios de gran circulación, su fama trasciende las fronteras. Pero sus textos sólo preludian la condena de los explotadores; y aunque algunos autores reiteren la importancia social de muchos de sus cuentos —insisto— faltan 30 años aún para que esta postura frente al mundo se convierta en vigencia, lo que sucederá entre 1950 y 1965. Sin embargo, los chispazos de observación clarividente son los que sin duda conceden a Quiroga su indiscutible actualidad (ver ACOTACIÓN núm. 21).

21. Quiroga y el cine¹⁴³

La fascinación que el cine mudo ejerció en el ánimo de Quiroga produjo en él muchos tipos de impacto:

1. Como ESPECTADOR es un asiduo asistente a sus funciones desde 1908 en adelante, año en que el cine llega a Buenos Aires. Entusiasmo que no existió en la mayoría de los intelectuales de su época, quienes lo catalogaron, en el mejor de los casos, como "arte para sirvientas" y "payasadas melodramáticas". Pero el propio Quiroga nos dice que de ocho o diez temas que una familia sostiene a la hora de comer, cuatro por lo menos gravitan hacia la pantalla: el influjo del cine se ejerce en la casa entera, desde los dueños de casa hasta la humilde "lavaplatos".

Quiroga asiste a varias funciones, a veces en un mismo día. Ocupa un palco en el cine Gran Splendid, al que concurre casi siempre con Alfonsina Storni.

2. Como CONVERSADOR: su hijo Darío dio una conferencia en 1949 sobre "Aspectos poco conocidos de Horacio Quiroga" en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo, dando cuenta de esta pasión prácticamente cotidiana:

¹⁴³ Datos provenientes de: González Casanova, "A manera de prólogo", en *Espejo del alma*, op. cit., pp. 5-7; H. Quiroga, *Espejo del alma. Escritos sobre cine*, op. cit., pp. 32-33, 40, 57, 59, 80, 85, 89, 98, 102, 107-133; Orgambide, *Una historia de vida*, op. cit., pp. 121-125.

— En horas de trabajo no hablo de política ni de literatura— le dijo Quiroga a un periodista que lo visitó en su oficina de Cónsul de Distrito.

—Hablemos de cine, entonces ...

—¡El cine me apasiona!

3. Como TEÓRICO que conceptualiza. Para Quiroga, el cine es:

—un arte;

—la pantalla, “un simple, grande y luminoso espejo del alma”
[González Casanova]

—vida palpitante de historia natural: si se usara para los niños sería un ‘desideratum’ en pedagogía.

4. Como FUNDADOR PIONERO, crea la Academia Argentina de Cinematografía con un grupo de amigos.

5. Como CRÍTICO de cine es el primer crítico de la Argentina. Esta labor se cumple en los siguientes periodos:

—*Caras y caretas* (6-XII-1919 al 24-VII-1920), quince crónicas: seis semanales, cinco quincenales y cuatro con distancia de varias semanas. Promedio: dos páginas y media por crónica; total 37 páginas. Firmadas por “El esposo de Dorothy Phillips” (nombre de una actriz real, que también lo recibe un cuento de 1919: “Mis Dorothy Phillips, mi esposa”).

—*Atlántida* (11-V-1922 al 21-XII-1922): ocho semanales, dos quincenales y tres cada varias semanas. Promedio: cuatro páginas por crónica; total 45 páginas.

De estas críticas pueden extraerse opiniones interesantes:

—hablando de los títulos o leyendas, Quiroga considera que hay abuso de plurales, nombres genéricos y construcciones sintácticas retorcidas, que indican la ausencia de buenos escritores. Faltan trazos concisos, diálogos breves destinados a precisar, determinar y acentuar la muda acción de los personajes [*Espejo*, 59]. Los novelistas y cuentistas de los films norteamericanos “escriben siempre de samoking y la elegante incomodidad de un frac no favorece jamás una seria y ruda labor como es la de escribir” [*Espejo*, p. 40];

—de Chaplin dice que es el filósofo de la risa, que su prestigio es tan grande como no lo ha tenido actor alguno en el mundo. Genial es lo menos que puede decirse. Es un profundo psicólogo, un finísimo caricaturista con bellos ojos [*Espejo*, pp. 89, 102].

6. Como ESCRITOR:

a) Observando la realidad, se esmera en la captación de formas y colores [recordemos que también ama la fotografía], lo que da como resultado la elaboración de excelentes imágenes.

b) Muchas escenas de sus cuentos provienen de este tipo de observación.

c) Escribe el libreto de cine “La jangada” [leerlo en *Espejo*, pp. 107-133], basado en dos cuentos suyos: “Un peón” (del libro *El desierto*) y “Una bofetada” (de *El salvaje*). En el “Archivo de Horacio Quiroga” de Montevideo se guarda este argumento cinematográfico bajo el título de “La jangada florida”.

d) Realiza un proyecto de adaptación cinematográfica del cuento “La gallina degollada”.

e) Escribe cuatro cuentos basados en el mundo fantástico del cine: "Miss Dorothy Phillips, mi esposa" (1919); "El espectro" (1921); "El puritano" (1926); y "El vampiro" (1927). El primero aparece en el libro *Anaconda* (de 1921); el segundo, en *El desierto* (de 1924); y los dos últimos, en *Más allá* (de 1935).

7. Como INSPIRADOR DE PELÍCULAS:

- 1939: "Prisionero de la tierra", versión cinematográfica del entrecruzamiento de los cuentos "Una bofetada", "Un peón" y "Los destiladores de naranjas", a través de una adaptación de Darío Quiroga y Ulises Petit de Murat, que Soffici vitalizó con el sentido de la imagen y el agobio del clima que es propio de la prosa quirogueana.
- 1947: "Los verdes paraísos", basada en el cuento "Su ausencia" del libro *Más allá*, dirigida por Carlos Hugo Christense sobre una transcripción de César Tiempo (Israel Zeitlin).
- 1988: En esta fecha, en Cuba, en el Congreso-Informe "Treinta años de Literatura Infantil", vi personalmente tres únicas, excelentes y sorprendentes películas de caricaturas o dibujos animados: las tres basadas en *Cuentos de la selva*. Recuerdo que una de ellas era sobre "La gama ciega".

Horacio Quiroga comienza escribiendo cuentos modernistas; sigue con los de su propia generación: el "mundonovismo"; los cuentos fantásticos y mágicos basados en el cine, montados entre la realidad y el sueño de la imagen que se refleja en la pantalla, colocan a Quiroga en la primera generación del momento superrealista; y el trasfondo social de muchos de sus cuentos "de monte" —que algunos críticos prefieren ver como elección deliberadamente política— lo lanzan hasta la segunda generación del superrealismo, denominada "neorealista" por su postura de denuncia consciente y militante. Esta amplitud y proyección clarividente de la imaginación quirogueana, ¿será la causa de que su obra permanezca sin cambios en el favor de los lectores, cada vez más moderna y novedosa?

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime, "Variaciones del tema de la muerte" en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 157-170.
- Albala, Eliana, *La mitad sumergida bajo el volcán: un desafío teórico*, Instituto Michoacano de Cultura, Morelia (Michoacán), México, 1991, 90 pp.
- _____, *Paradiso: ruptura del modelo histórico*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México, DF, 1958, 64 pp.
- _____, *El paraíso de Lezama y el infierno de Lowry: dos polos narrativos*, Colección Amate, Instituto de Cultura de Morelos, Cuernavaca, 2000, 315 pp.
- _____, y Arredondo, Martha Luz, *Lo que hay detrás de las palabras*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), Cuernavaca, Morelos, México, 1992, pp. 5-90.
- Alonso, Amado, "La interpretación estilística de los textos" en *Materia y forma en poesía*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1969, pp. 87-107.
- Alonso, Dámaso, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1993, pp. 17-33 y 481-493.
- Aristóteles, *Poética*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1959, 149 pp. (Traducción de Eilhard Schelesinger).
- Auerbach, Erich, *Mímesis*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1950, 533 pp.
- Bally, Charles: *El lenguaje y la vida*, Editorial Losada; Buenos Aires, 1977, pp. 81-113.
- Bello, Andrés: *Análisis ideológico de los tiempos de la conjugación castellana*, Imprenta de Rivadeneira, Valparaíso, Chile, 1841, 57 pp. (Facsimil).
- _____, y Cuervo, Rufino José, *Gramática de la lengua castellana*, Editorial Sopena Argentina, Buenos Aires, 1954, pp. 34, 35, 406, 407.
- Bergson, Henry: *Introducción a la metafísica y La risa*, Sepan Cuantos núm. 491, Editorial Porrúa, México DF, 1996, pp. 54-120. (En esta edición, Henri aparece con "y" griega).
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México DF, 1988.
- Boule-Christoufrou, Annie, "Los animales", en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp.125-127.
- Bratosevich, Nicolás: *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1973, 204 pp.
- _____, "La efectividad del mito" y "Los desterrados como libro" en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 63-81 y 253-268.
- Conteris, Hiber, "El amor, la locura, la muerte", en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 151-156.
- Correa, Gustavo Luis: "Los trabajadores", en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 129-149.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Lengua y Estudios Literarios, fce, México DF, 1955, 2 t, t. II, Apéndice: "Las bases medievales del pensamiento occidental", pp. 811-825.
- Cvitanovic, Dinko, "La selva y sus conflictos", en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 119-124.
- Etcheverry, José Enrique, "El hombre muerto", "La retórica del almohadón", y "La retórica del cuento", en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 269-276, p. 215 y pp. 171-181.

- Flores, Ángel, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, "Nota preliminar" pp. 7-10; "Cronología", pp. 277-282; y "Bibliografía", pp. 283-296.
- Freud, Sigmund, VIII: *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905) en *Obras completas*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, vol. I, pp. 833-947.
- García Bacca, Juan David, "Introducción filosófica a la *Poética*" e "Introducción técnica", en Aristóteles, *Poética*, Editores Mexicanos Unidos, México DF, 1985, pp. 9-127. (Traducción de García Bacca).
- Ghiano, Juan Carlos, "Los temas", en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 83-91.
- Gili Gaya, Samuel, *Curso superior de sintaxis española*, Editorial Vox, Barcelona, 1983, pp. 216-217.
- Glantz, Margo, "Poe en Quiroga", en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 93-118.
- Goic, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Colección Aula Abierta, Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 1972, pp. 105-174.
- González Casanova, Manuel, "A manera de prólogo", en *Espejo del abna. Escritos sobre cine de Horacio Quiroga*, Colección Séptimo Arte núm. 1, Secretaría de Educación Pública e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988, pp. 5-17.
- Grupo "M", *Retórica general*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1987.
- Horacio, *Arte poética*, UNAM, México DF, 1984, pp. 2 y 7.
- Jitrik, Noé, *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1959, 163 pp.
- "Soledad: hurañía, desdén, timidez", en Ángel Flores: *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 37-61.
- Kant, Immanuel, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir*, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, *Crítica del juicio*, Sepan Cuantos 246, Editorial Porrúa, México DF, 1997, pp. 294-298 (en *Crítica del juicio*).
- Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1954, 707 pp.
- Kipling, Rudyard, *El libro de las tierras vírgenes*, Sepan Cuantos 204, Porrúa, México DF, 1998, 229 pp.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1984.
- Lazo, Raimundo, "Estudio preliminar" en Horacio Quiroga, *Cuentos*, Sepan Cuantos 97, Porrúa, México DF, 1980, pp. ix-xxv.
- Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, 3 vol. V. Bompiani et Éditions Robert Laffont, Paris, 1994, vol. II, pp. 1922-1923.
- Lévi-Strauss, Claude y Prop, Vladimir, *Polémica Claude Lévi-Strauss-Vladimir Propp*, Editorial Fundamentos, Caracas-Madrid, 1972, 83 pp.
- London, Jack, *El llamado de la selva*, *Cobnillo blanco*, Sepan Cuantos 277, Porrúa, México DF, 1995, pp. 11-66.
- Martínez, José Luis: *Horacio Quiroga* (Teoría y práctica del cuento), Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 1982, 102 pp.
- "Vida y obra de Horacio Quiroga", en Horacio Quiroga, *Cuentos de la selva*, Editorial Ómnibus, México DF, 1991, pp. 7-24, serie Clásicos Leega.
- Meletinsky, E., "El estudio estructural y tipología del cuento", en Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, Caracas-Madrid, 1997, pp. 181-221.

- Murena, H.A., "El horror", en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp.27-35.
- Orgambide, Pedro: *Horacio Quiroga. El hombre y su obra*, Editorial Stilcograf, Buenos Aires, 1954, 173 pp.
- _____*Horacio Quiroga. Una historia de vida*, Biografías del Sur, Editorial Planeta Argentina, Buenos Aires, 1994.
- Ortega y Gasset, José, *En torno a Galileo*, Colección Austral 1365, Espasa-Calpe, Madrid, 1965, pp. 34-94.
- Pereira Rodríguez, José, "El estilo", en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 183-206.
- Platón: "La República: libro décimo", en Platón, *Diálogos*, Sepan Cuantos 13, Porrúa, México, DF, 1975, pp. 603-611.
- Propp, Vladimir: *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, Caracas-Madrid, 1977, pp. 13-1.
- Quiroga, Horacio: *Cartas de un cazador*, Montevideo, Calicanto-Arca, 1977, 92 pp.
- _____*Cuentos*, Sepan Cuantos 97, Porrúa, México DF, 1980, 139 pp.
- _____*Cuentos*, Editorial Técnica, Montevideo, 1989, 193 pp.
- _____*Cuentos de amor de locura y de muerte*, Ediciones Nuevomar, México DF, 1983, 176 pp.
- _____*Cuentos de amor, de locura y de muerte// Anaconda// El desierto// Más allá*, Promexa, México DF, 1979, 462 pp.
- _____*Cuentos de la selva*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1973, 122 pp.
- _____*Espejo del alma. Escritos sobre cine de Horacio Quiroga*, Colección Séptimo Arte núm. 1, Secretaría de Educación Pública e Instituto Nacional de Bellas Artes, México DF, 1988, 165 pp. (Prólogo de Manuel González Casanova).
- _____*Los cuentos de mis hijos*, Bolsilibros Arca, Montevideo, 1970, 119 pp.
- _____*Más cuentos*, Sepan Cuantos 347, Porrúa, México DF, 1990, 191 pp.
- _____*Todos los cuentos*, Colección Archivos núm. 26, Ediciones Unesco, Madrid (1ª ed. 1993), 2ª ed. 1996, 1460 pp.
- _____"Ante el tribunal" (1930) en Horacio Quiroga, *Cuentos*, Sepan Cuantos 97, Porrúa, México DF, 1980, pp. xxxv-xxxvii.
- _____"La retórica del cuento" (1928) en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Colección Archivos 26, Ediciones Unesco, Madrid (1ª ed., 1993), 2ª ed., 1996, pp. 1195-1196.
- _____"Los trucos del perfecto cuentista" (1925) en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Colección Archivos 26, Ediciones Unesco, Madrid (1ª ed. 1993) 2ª ed. 1996, pp.1191-1193.
- _____"Manual del perfecto cuentista" (1925) en H. Quiroga, *Cuentos*, Sepan Cuantos 97, Porrúa, México DF, 1980, p. xxxiv.
- Rama, Ángel, "Prólogo" en Horacio Quiroga, *Los cuentos de mis hijos*, Bolsilibros Arca, Montevideo, 1970, pp. 5-7.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1970, 6 tomos.
- _____*Gramática de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1962, pp. 49-59.
- Rodríguez Monegal, Emir, *Genio y figura de Horacio Quiroga*, Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), Buenos Aires, 1967, 193 pp.
- _____"En Misiones con los desterrados", en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 233-242.

- "Trayectoria" en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 11-25.
- Sarrat de Ruiz, Blanca, "Un peón" en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 242-252.
- Secretaría de Educación Pública, *Espejo del alma. Escritos sobre cine de Horacio Quiroga*, Colección Séptimo Arte núm. 1, Instituto Nacional de Bellas Artes, México DF, 1988. 165 pp.
- Souto Alabarce, Arturo: "Introducción" en Horacio Quiroga, *Más cuentos*, Sepan Cuantos 347, Porrúa, México DF, 1990, pp. 7-16.
- Wellek, René y Warren, Austin, *Teoría literaria*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1959, 431 pp.
- Yurkievich, Saúl: "A la deriva", en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 221-230.

NOTA PRELIMINAR	9
Primera parte:	
ACERCA DE LA MÍMESIS	
Imitación y estructura del mundo narrativo	13
Ocho relatos homogéneos	
Los temas de la selva	15
Pero también el humor	17
Las partes del relato	18
Lo parecido a la verdad y lo extraordinario	19
Una constante del contenido quiroqueano: tres vertientes temáticas	
Advenimiento de lo americano	21
He aquí la geometría para un dibujo inamovible	22
Tensiones para el drama: protagonismo-antagonismo	23
Función y forma del diseño temático	24
El desenlace y el humor	
Presencia de la moraleja	41
Desenlace y muerte	41
Presencia del humor	43
Humor y dolor	49
Esencia y fuente de la comicidad	52
Otras formas ocasionales de lo risible	56
¿Cuál es la fórmula final?	58
En torno a la articulación y el andamiaje de un cuento paradigma	
¿Por qué precisamente los "motivos"?	59
Ciertos datos históricos.....	60
El motivo como conformador de mundo	61
La definición del motivo	64
Inherencia de la generalidad	
en la singularidad del motivo y viceversa	66
El "rasgo" como connotación determinante del motivo	67
Un cuento para niños de Horacio Quiroga:	
funcionamiento organizado de sus motivos singulares	69
Nuevamente el amor, la locura y la muerte	74
"Suje"t", "disposición", "montaje"	75
Ficción y realidad	
¿Qué significa "realismo"?	77
Imitación y naturaleza	78
Imitación y "poiesis"	80
Imitación y literatura	82
Imitación y mundo narrativo	83

Segunda parte

LOS RECURSOS DEL TONO

Revelación organizada de la voz estilística	87
La voz que se desplaza hasta el que escucha	
El concepto de "tono"	89
El tono y el estilo	91
Necesidad de una retórica	92
En suma	93
El tono de los <i>Cuentos de la selva</i>	
¿Por qué un tono distinto de las otras obras?	94
La expresión cotidiana	95
Las variedades estilísticas de los relatos para adultos frente al tono homogéneo de <i>Cuentos de la selva</i>	96
He aquí la imagen de un mundo que el niño no conoce, o no es capaz de interpretar	
Presencia del epíteto	97
¿Definición o descripción?	101
Necesidad de los porqué	104
De nuevo lo mismo	106
¿De qué manera imaginar y colorear?	107
He aquí una tregua para reconstruir y revisar algunos términos	109
¿Cómo? ¿Dónde? ¿Por qué?	114
Formas verbales durativas	117
A modo de resumen y un pequeño anticipo	121
Para que lo aprendido no se olvide tan pronto	125
Diferentes maneras de "sonar" idénticas las mismas palabras	127
Otro modo de repetir	131
Construcciones sintácticas que van calcándose a sí mismas	133
Un todo y sus partes	136
Repeticiones musicales	137
Cuerno de la abundancia y la emoción	
Exageraciones	142
Escaleras comunes y escaleras más altas	143
Otra vez reincidencias	146
De nuevo semejanzas, pero más vehementes	147
Nunca más, nunca jamás	149
Como en la vida real	150
En busca de una interpretación del tono de este libro. ¿Existe acaso —desde el punto de vista filológico— cierta finalidad determinada?	153
Finalmente:	
Suma, recolección y sinopsis	157

ACOTACIONES

Notas de información amplificada sobre datos extrínsecos y adiciones a notas al pie de página	169
1. Síntesis biográfica de Horacio Quiroga	171
2. Indicaciones bibliográficas de las traducciones de <i>Cuentos de la selva</i>	173
3. Sobre los comentarios a <i>Cuentos de la selva</i> en el compendio de Ángel Flores	174
4. Sobre la no importancia de <i>Cuentos de la selva</i> en la Edición Crítica	174
5. Cronología de los eventos trágicos relacionados con el escritor	174
6. La corriente generacional de Quiroga	176
7. La relación de Quiroga con sus hijos	178
8. Relación de Quiroga con su primera esposa	179
9. Las obras de Quiroga. Cronología	181
10. Animales criados en casa de Quiroga	183
11. "El hombre sitiado por los tigres"	184
12. Ideas de Immanuel Kant sobre el humor	185
13. "La jirafa ciega" versus "La gama ciega"	186
14. La posible influencia de Kipling y Jack London en los relatos de animales de Horacio Quiroga	187
15. Horacio Quiroga y su oficio de escritor	189
16. Estadía de Quiroga en la selva: cronología	191
17. Otros textos para niños	192
18. Variaciones de estilo y el tono para niños en Horacio Quiroga	194
19. Algunos otros datos sobre los <i>Cuentos de la selva</i>	195
20. A propósito de <i>Los desterrados</i> : ubicación personal y postura política de Horacio Quiroga	198
21. Quiroga y el cine	199
 BIBLIOGRAFÍA	 203



*Sobre la mimesis y el tono
en los relatos infantiles de Horacio Quiroga.
Hacia una teoría literaria del cuento para niños,
de Eliana Albala,*

se terminó de imprimir en el mes de Abril de 2005,
por Secuencia Gráfica, Priv. San José Vista hermosa 36
colonia Lomas de Ahuatlan, Cuernavaca, Morelos, CP 62430.
Edición en tiro de mil ejemplares, más sobrantes para reposición.

Se usaron tipos de la familia New Basquerville.

Los interiores se imprimieron sobre papel cultural de 90 gr,
y la portada en cartulina tipo couché mate de 250 gr.

Cuidó la edición la autora, Frida Varinia Ramos Koprivtza y Ángel Cuevas.

