

MAYRA JIMENEZ. Costarricense. Ha publicado en Venezuela los libros de poesía Tierra adentro, Los trabajos del sol, El libro de Volumnia y A propósito del padre. En la Universidad Central de Venezuela obtuvo el título de licenciada en Letras y trabajó. Obra inédita: Poemas de una estudiante en tiempo de guerrillas y La poesía está con nosotros. Inició en Solentiname la poesía como actividad de los miembros de la comunidad y otros campesinos del lugar, labor que prosigue en San José con los jóvenes solentinameños aquí exiliados. Profesora del Ciclo Básico de Letras de la Universidad Nacional, cuya editorial (EUNA) acaba de publicar Cuando poeta, libro de la autora que recoge poesía publicada e inédita.



**LA IRREALIDAD
EN LA CUENTISTICA DE QUIROGA**

MAYRA JIMENEZ

EL PROBLEMA DE LA IRREALIDAD

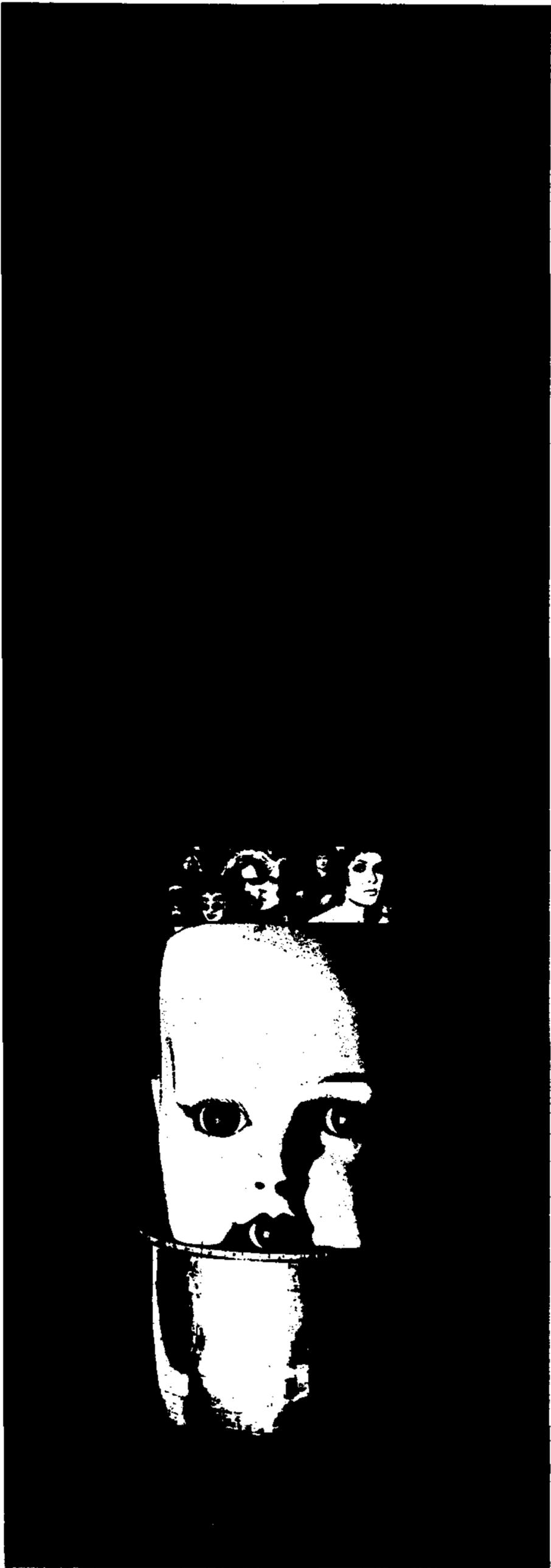
la llama

el conductor del rápido

EL PROBLEMA DE LA IRREALIDAD en Horacio Quiroga, comoquiera que tanto se ha escrito y dicho acerca de él, es un problema que no se ha visto tocado hasta el momento, ni mucho menos desarrollado, por la crítica. Sólo en un intento de aproximación a su autenticidad nos hemos atrevido a procurar una penetración a su obra a fin de intuir e interpretar dentro de su cuentística este aspecto de su creación.

Hay dos asuntos previos dignos de análisis antes de ahondar en el meollo de la cuestión. De un lado la irrealidad en sí: ¿cómo enfocar la complejidad de este problema a partir del título mismo? Pienso que en un sentido dialéctico cabe aquí situarnos en el ángulo contrario para poder apreciar la perspectiva literaria del fenómeno; es decir, la irrealidad no podrá ser vista completamente sino desde su contrario: la realidad. Los términos, de por sí antagónicos, se rechazan en un sentido compensatorio. El concepto de lo uno complementa el sentido de lo otro. Ahora bien,

entre lo real y lo irreal cabe toda una serie de matices: lo subreal, lo fantástico, lo mágico, lo imaginativo, lo semirreal; estos matices serán, desde luego, pequeños contribuyentes al logro de la perspectiva del problema que venimos planteando. De otro lado hay una cuestión de conciencia: todos sabemos que gran parte de la cuentística de Quiroga es casi un fiel reflejo de su yo. Quiroga mismo nos dice que aunque mucho menos de lo que el lector supone, cuenta su propia vida en la obra de sus protagonistas, y que es lo cierto que del tono general de una serie de libros, de una cierta atmósfera fija o imperante sobre todos los relatos a pesar de su diversidad, pueden deducirse modalidades de carácter y hábitos de vida que denuncian en este o aquel personaje la personalidad tenaz del autor. En efecto, la obra de Horacio Quiroga es una especie de autobiografía constante que lo refleja. Autobiografía en la que se manifiestan dos fases: por una parte aquel mundo anecdótico de acontecimientos que le han



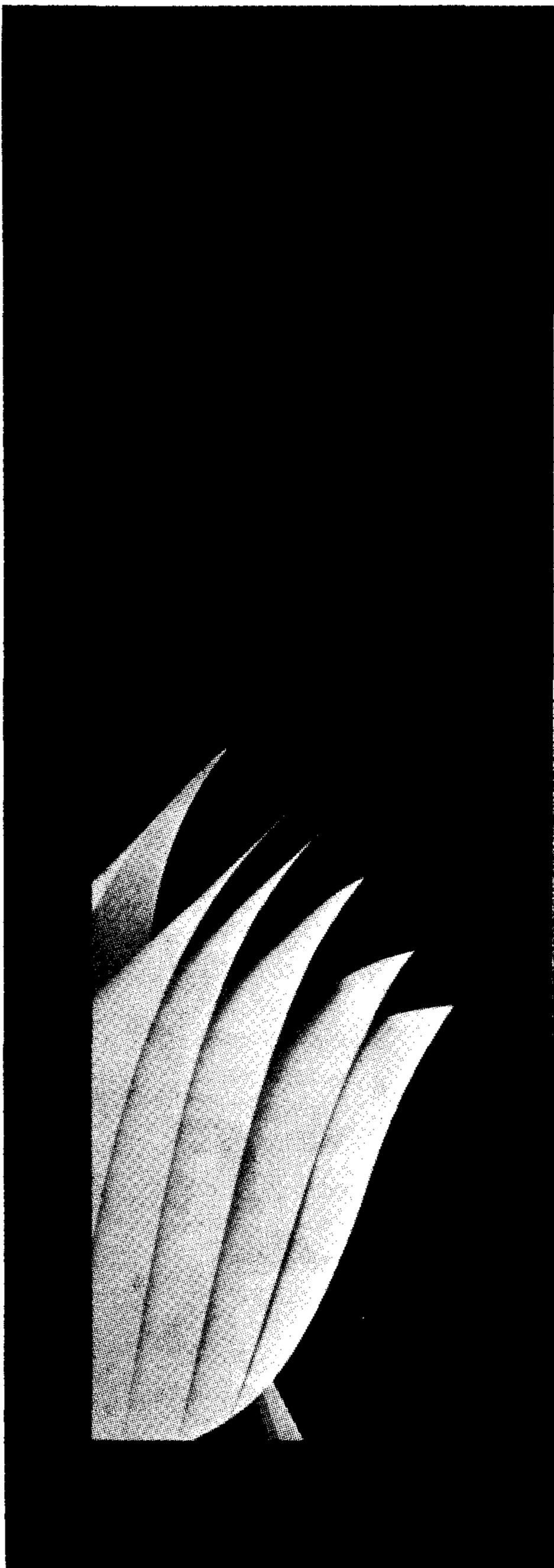
ocurrido, de sus vivencias internas, de sus juicios críticos, de sus amores, de sus dolores; aquel mundo de los animales que tan íntimamente relacionados se encuentra con el propio mundo que le tocó vivir; y de otra parte un submundo remitido a un ámbito más universal: el mundo de la muerte, de la alucinación, del miedo a lo sobrenatural; un mundo del más allá. De una parte la obra enraizada a su vida activa personal: la tierra, los animales, los hijos; de otra el mundo oscuro de los sentimientos que todo hombre padece: la exploración del subconsciente a través de los sueños, de las pesadillas, las alucinaciones, los delirios premonitorios, la locura.

Quiroga, con este aspecto que podemos llamar anecdótico y con este otro aspecto que podemos determinar *maravilloso* —y con el cual rompe la perspectiva tridimensional— está cumpliendo de algún modo con el legítimo sentido social de la literatura, que compromete el concepto de la realidad.

El desprestigio social de la literatura ocurre cuando no se aporta nada nuevo ni esencial. Por el contrario: el enorme poder social de la literatura es que el hombre, el individuo, aparezca con toda la riqueza de su vida exterior e interior: como una realidad objetiva. El que la literatura logre plasmar todas las contradicciones, luchas y problemas de la vida social es un importante campo para la investigación y conocimiento de la reali-

dad. Todo camino que se abra para ese conocimiento es importante. El camino que se abra hacia ese conocimiento es la verdadera victoria del realismo en la literatura. Respecto de Horacio Quiroga, yo diría que su poder real radica en que su subjetividad verdadera y ricamente desarrollada (ya como hombre, ya como artista) se objetiva, o se produce, al poner en valor su propio yo mediante la ruptura de las barreras de sus experiencias meramente personales —o subjetivas— para trascender a experiencias universales. Surge entonces un serio problema de planteamiento: la muerte, la locura, el amor, la vida anímica de los animales, el delirio, tal y como se manifiestan en sus cuentos, ¿pertenecen a una realidad o son una irrealidad?, o sea, ¿reflejan ser cuentos fantásticos o mágicos —como se han dado en llamar— o son más bien cuentos realistas? Un análisis detenido de tres cuentos: *Las moscas*, *La llama* y *El conductor del rápido* puede llevarnos a una aproximación de solución a este problema planteado: realidad-irrealidad.

Las moscas, cuento cuyo límite de interpretación está situado entre lo real y lo irreal. Cuento que parte de una verosimilitud, pero que tiende, bajo fines propuestos, hacia la irrealidad. Otros cuentos de Quiroga, como *El yaciyateré*, *La insolación*, *El almohadón de plumas*, *El síncope blanco*, presentan también este modo de situarse. Pero detengá-





monos en *Las moscas*: paso de la vida a la muerte: estado de delirio en que cae el cerebro humano cuando ya está dejando de existir. De un lado un solo personaje: el hombre moribundo y luego unas moscas; de otro lado un ambiente de desolación: troncos que han sido quemados, y en esa extensión un solo tronco ya sin corteza en el suelo. Sentado contra él está el hombre moribundo a causa de una caída que le ha afectado la columna vertebral; este ambiente físico va a determinar la atmósfera espiritual que se crea y que favorece el desarrollo o la pintura del estado delirante del moribundo: la desolación hace que las circunstancias se cumplan de un modo determinado porque “no hay nada, nada en la serenidad del ambiente que denuncie y grite tal acontecimiento” (1).

Hay un acercamiento a lo que pueden ser los estados premonitorios y de muerte. El autor ofrece su concepción acerca de cuáles pueden ser esos estados semiinconscientes en que las facultades humanas están perturbadas. En este caso las facultades del cerebro especialmente.

¿En dónde y cómo podemos analizar en este cuento la irrealidad de la creación? En primer término veamos:

Hay un ambiente físico concreto: una extensión de troncos quemados, ceniza, un tronco caído. Hay un personaje humano: el hombre herido. Está ocurriendo un



hg

hecho real: el hombre se muere poco a poco y está padeciendo momentos de delirio y confusión entre vida y muerte. Todas las figuras que transcurren por su mente, todas las deformaciones que las imágenes cerebrales padezcan, no son sino producto de un estado anormal de la mente de un hombre que muere en esas circunstancias. El autor no hace más que tomar un elemento que transcurre diariamente en la vida cotidiana: el delirio. Todo pareciera caer dentro de lo real. Esto nos llevaría a catalogar este cuento como un cuento realista: herida, delirio, muerte: son circunstancias humanas. La irrealidad aparece precisamente cuando el autor entra a un tiempo que ya no pertenece al hecho sino a posteriori: los minutos que siguen a la muerte: cuando ya no se siente en un punto fijo de la tierra, cuando el moribundo dice que siente que fluye de sí la vida, "Del seno de esta expansión, que el sol dilata desmenuzando mi conciencia en un billón de partículas, puedo alzarme y volar, volar . . ." (2). La conciencia se ha desmenuzado en un billón de partículas; esas partículas que ve y siente que se expanden están en estrecha relación con la imagen visual, antes tenida, de las moscas. De la vida que fluye y las partículas que se expanden pasamos a las moscas que ya revolotean sobre el cadáver. Y el hombre ha tomado vida en una de ellas: de la conciencia a las moscas: las partículas van al aire. Cuando él dice

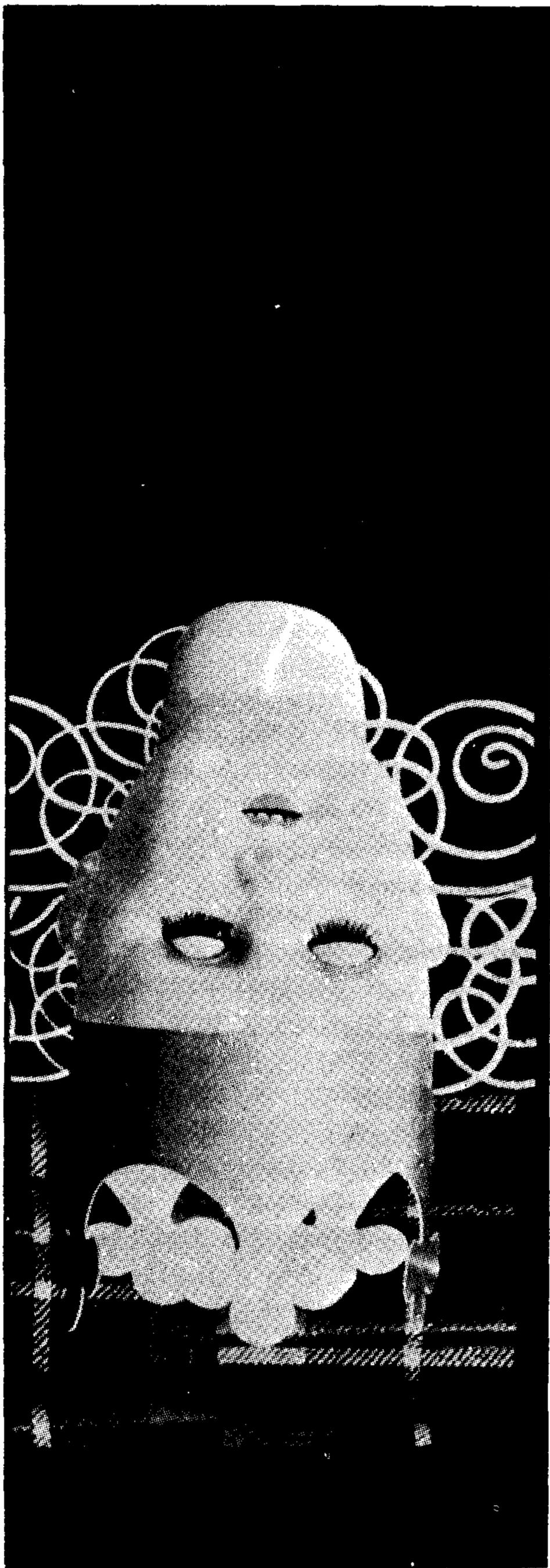
que vuela y se posa con sus compañeras sobre el tronco ya su conciencia está fuera y se siente reencarnado en una mosca: elemento que contribuirá a la renovación vital que consiste en la descomposición física; los rayos del sol y el tiempo llevarán el cuerpo a la descomposición y con ello va implícito el concepto de renovación. Las moscas, próximas al cuerpo, posadas en el tronco, esperan esta descomposición, “nido que la suerte acaba de deparar a sus huevos”.

En *Las moscas* se traza un límite en donde se toca la realidad de la muerte con una tendencia hacia la irrealidad: la reencarnación en una mosca y el verse a sí mismo después de muerto.

Veamos cómo para Horacio Quiroga la muerte en este cuento, *Las moscas*, así como en *El almohadón de plumas*, *La insolación*, *El yaciyateré*, está dada como problema central.

Está presentada como un hecho social-humano, como algo real, cuyas irrealidades sólo le pertenecen en tanto que son posibles únicamente bajo modos de subconsciencias, o de vigilia, o de sueños imaginativos premonitorios, cuyos resultados son no comprobables.

En *El almohadón de plumas* hay también un período de delirio anterior a la muerte y un período posterior en el cual aparece el elemento irreal: “Sobre el fondo, entre las plumas moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola vi-



viente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca. Noche a noche, desde que Alicia había caído en cama, había aplicado sigilosamente su boca —su trompa, mejor dicho— a las sienes de aquélla, chupándoles la sangre” (3). Como vemos, hay una exageración de circunstancia para dar una imagen que condiciona el sentido natural de la muerte y tiende a darle carácter trágico, pese a que Quiroga no pareciera procurar eso. Lo mismo en *La insolación*. Los perros del señor Jones desde muchos días antes de morir éste ven su espectro en varios sitios. En el campo de labranza, de pie junto a un páramo, cerca de la casa lo ven aparecer vestido de blanco detrás de una cerca. Los perros han llorado su muerte y no lo abandonan ni un momento durante el día, sabiendo que ellos cambiarán de dueño y que su amo va a morir. Ese mundo fantasmagórico perteneciente a los perros es el material irreal que el autor utiliza con el propósito de anunciar la muerte del señor Jones. En *El yaciyateré* es la superstición provocada por el canto del ave anunciadora de la muerte, la que identifica este cuento con los anteriores, en cuanto a la irrealidad se refiere.

Como vemos, hay un elemento común en los cuentos arriba citados. El autor toma el tema de la muerte con una serie de condiciones que accidentalmente contrae este acontecimiento: el delirio, la inconsciencia, etc. Son cuentos en-

tonces en donde por encima de todo predomina lo real, lo verosímil; el aspecto irreal es sólo un elemento final que el autor utiliza a propósito con la intención de significar de un modo más eficaz esos estados casi inexplicables de la conciencia humana. De este tipo de irrealidad, vista así en Quiroga, podemos decir que cae dentro de la catalogación del superrealismo. Entendiendo por superrealismo los estados de automatismo psíquico o estados del pensamiento en ausencia de toda vigilancia de la razón. Son estados, según André Breton, en donde lo subconsciente puede manifestarse sin trabas: sueños, delirios, incongruencias y aun locura. Ahora bien, pienso que en estos cuentos de Quiroga hay que considerar la presencia de un matiz diferenciador dentro del propio superrealismo en que se mueven. De un lado aquellos cuentos en donde el estado de superrealismo está representado con categoría más definida, más total; y de otro lado aquellos en los que el superrealismo como tal empieza a manifestarse, ya bajo un proceso de formación, ya porque se trate de aquellas manifestaciones superrealistas que pertenecen a la menor escala de los estados que ordinariamente reconocemos como de subconsciencia. Se trata, por tanto, de un superrealismo relativo y en el primer caso un superrealismo que nos atrevemos a denominar total. Una denominación y otra no son sino meras formas para establecer ese matiz

diferenciador de que estamos hablando. *La insolación, El yaciyateré, Las moscas, El almohadón de plumas y El síncope blanco* pertenecen a este superrealismo relativo; son cuentos —repito— límites. Se parte de un elemento verosímil pero se tiende a la irrealidad al acercarse al desenlace final.

En *La llama*, en cambio, el tratamiento temático está orientado en otro sentido: sobre un elemento verosímil la realidad se excede, se desborda, y el camino que seguir conduce a lo irreal.

Pero veamos: se trata aquí de un tema llevado a su tercera dimensión: la supuesta historia del nacimiento de una obra de Wagner. Aparece la figura de Berenice: una niña de diez años cuya sensibilidad extrema es el móvil para que en la mente del creador músico queden grabados unos quince minutos de creación: luego trabajó, dando origen a una obra de hora y media: *Tristán e Isolda*. Tres personajes colocados en tres planos: el narrador del hecho cuenta lo ocurrido a un viejo violinista, quien a su vez lo cuenta a su vecino de cuarto en un hotel de París, el cual también narrará su propia historia: es Wagner. A su vez está la figura de Berenice, que es uno de los personajes centrales de *La llama*. Los personajes están muy bien caracterizados. La niña como una dulce adolescente, silenciosa, intranquila, de mundo supersensible y emotivo. “Lo admirable de aquel rostro eran los ojos. Su mirada tenía una

profundidad y una tristeza extraordinarias, que la cabeza, un poco echada hacia atrás, no hacía sino realzar” (4).

Wagner, que es el narrador de la historia de *Tristán e Isolda*, es descrito como un hombre ya de años, muy grueso y de aspecto pesado y enfermo. “La magnitud de su vientre, sobre todo, llamaba la atención”. Es gruñón y de mal carácter. El vecino, por lo contrario, es muy solícito y amable: “hice lo que pude por calmar tanto el dolor como la irascibilidad a que el hombre parecía muy propenso” (5).

El lugar del ambiente no está ubicado. La atmósfera reinante es de ambiente sereno: dos personajes, en que uno narra y otro escucha. Pese al tema en sí no hay ningún aire de tensión sobresaliente.

Se puede decir que carece de contenido ideológico en tanto el autor no se propone hacer aquí ningún planteamiento de carácter trascendente. A lo sumo podríamos pensar en un intento de penetrar el mundo emotivo del creador para dar la imagen de cómo un hecho de la vida real puede originar en un autor la obra de arte: en este caso quince minutos de desordenada invención unidos a la reacción de una niña de diez años (hecho que puede tomarse como real) originan una obra maestra. Pero observemos que de todos modos es una narración inventiva. Se fundamenta, como señalamos anteriormente, en circunstancias reales: Wagner, para

trascender en unas irrealidades que especulan las posibles causas de una obra. La irrealidad radica entonces en esa proyección que el autor da a partir de un exceso que lo obliga a salirse de las *premisas reales*. Hay un *fundamento realista* pero la proyección es irreal. Y un detalle interesante que destacar: la culminación de la obra, el momento de mayor interés está logrado precisamente cuando la proyección irreal llega a su punto culminante: es el momento en que la niña, sentada en el regazo de Wagner, va transformándose físicamente de niña en mujer y luego en anciana. La transformación de la niña, aun en el caso de haber sido sólo una imaginación, está presentada posiblemente con el fin de significar la perennidad de la obra para todos los tiempos. No debemos tomarlo como mero juego temporal. Este tipo de cuentos como *La llama*, cabe, dado el análisis que hemos hecho, en la agrupación de cuentos semirreales. Es el mismo caso de *El salvaje* y de *Miss Dorothy Phillips, mi esposa*. En uno como en otro se parte de un fundamento real: una artista de cine, o bien el dinosaurio, o bien el hombre arborícola, para llegar, en un exceso de proyección, a la irrealidad de las cosas, o sea, a la invención de una anécdota. Notemos la diferencia con el grupo anterior: en *Las moscas*, de un fundamento verosímil se tiende a la irrealidad para dar más significación al planteamiento del cuento; en éstos, en el segundo conjunto, de un funda-

mento verosímil hay un exceso sobre lo real que logra conducir el cuento a una anécdota irreal. Un poco de especulación a partir de una realidad.

En *Miss Dorothy Phillips*, por ejemplo, de un objeto temático que puede ser verosímil, como es la presencia de una artista de cine y de un enamorado de las miradas, se crea una anécdota irreal llevando esos elementos a una especie de ensoñación nada difícil de realizar en la vida verdadera. No se trata ya del estado de delirio que presenciábamos con *Las moscas*, ni del mundo fantasmagórico de los perros de Mr. Jones en *La insolación* ni se trata tampoco del gigantesco insecto deforme y velludo de *El almohadón de plumas*. La irrealidad en estos cuentos está circunscrita estrictamente a la invención de una anécdota alrededor de un objeto temático sacado de la realidad circundante.

En cuentos como *Reyes*, *Navidad*, *La pasión*, todos pertenecientes al *Cuadrivium laico*, el fenómeno es el mismo. La premisa es constatable por la historia: en *Los reyes*: unos elefantes; en *Navidad*: Herodes y la persecución del niño Jesús; en *La pasión*: la fiesta de "La pasión" que anualmente celebra la Iglesia. ¿Qué hace el autor con estos temas? Inventa. Crea una narración que nada tiene que ver con lo que ordinariamente podría tenerse en mente al hablar de los reyes, la pasión o la navidad. La irrealidad de las cosas está por tanto



en lo *anecdótico inventivo*, pero no en actos de surrealismo, como en los cuentos primeramente comentados.

Un tercer cuento en el cual merece la pena detenerse al enfrentarnos al problema en cuestión, la irrealidad, es *El conductor del rápido*. Merece la pena detenerse en él porque aquí Quiroga está creando un tipo de irrealidad que se identifica con el surrealismo; lo que nosotros hemos dado en llamar surrealismo total. Es decir, la trasposición literaria de ciertos estados de alteración psicológica: la eterna antinomia entre la realidad y la ensoñación; entre la razón y la locura; la vigilia y la muerte; la percepción y la representación. Un buen grupo de cuentos de Quiroga está orientado hacia allí: *Las rayas*, *La lengua*, *El vampiro*, *El estilicón*, *El conductor del rápido*.

Recordemos que en *El conductor del rápido* se presenta un caso de alienación: un alienado mental narra por sí mismo el comienzo y avance de su locura. Aparentemente quien comienza la narración es un tipo normal, pero con un análisis cuidadoso nos damos cuenta de que cuando principia a hablar ya está afectado su estado normal de hombre. Hay, prácticamente, un solo personaje: el narrador, que es el conductor mismo del rápido, o sea, el hombre alienado. La presencia de la esposa, de la hija, del jefe o del fogonero, no consiste sino en elementos de compañía para que el conductor del

rápido desarrolle su anécdota. Están presentes y toman parte en la acción: el fogonero especialmente, pero no es sino una acción narrada por otro. Ellos no son sino personajes secundarios en la trama. Su presencia, en gran parte, resulta por lo general muy fugaz.

Es importante destacar el contenido ideológico que este cuento pueda tener. De un lado, captamos rápidamente que se censura la alienación producida por el trabajo. Se trata de conductores del rápido: 108 maquinistas y 186 fogoneros han ingresado, en el lapso de veinte años, al hospicio, atacados de enajenación mental. Como dice el narrador, a razón de cinco locos por año.

La alienación del trabajo está presentada de un modo muy claro y en primer plano: observemos que la mecanización de un maquinista (o de un fogonero) en un tipo de trabajo como éste, es un caso y ejemplo muy lúcido de lo que significa la enajenación humana: aquí el resultado de la enajenación ha sido, en este cuento, la locura. El poder creativo del hombre, las capacidades intelectuales y emocionales, están reducidos a un punto tal que el ser humano —como en este caso— ha perdido toda validez de acción espontánea para convertirse en una especie de máquina automática; ha llegado a un estado de absurdo, a un estado de locura.

Por otra parte el cuento ofrece una perspectiva, desde el punto de vista de la creación, en

donde están dados todos los elementos posibles para configurar el cuadro de cuál es el proceso de locura: la locura —ahora— en su estado puro, sin considerar el que provenga por enajenación del trabajo o por otras causas. Quiroga resulta ser auténtico desde este punto de vista. Este cuento y *Las rayas*, *La lengua*, *El vampiro*, *El estilicón*, son todos cuentos en donde se plantea también el problema de la locura. Sin embargo, hay un matiz de diferencia. El caso de *El conductor del rápido* no es igual o no es el mismo que el de *Las rayas*, por ejemplo, en el que la locura ya se da como un hecho real. Aquí lo que se capta más bien radica en el proceso lento de un hombre que comienza a manifestarse, sin saberlo él mismo, con algunas alteraciones mentales. La locura aparece al final, como algo definitivo. Toda la narración, en cambio, está desarrollada por una mente que ya está perturbada.

El problema de la irrealidad, en un cuento como este de *El conductor del rápido*, como vemos, está planteado superrealísticamente. A partir del momento en que el conductor del rápido comienza a hablar de sí mismo y de su circunstancia (está tomando una taza de café y el café le sabe algo salado), a partir de ese momento ha dejado de ser una persona normal propiamente dicha. Va al médico, expresa que no siente ningún malestar físico; el médico le recomienda no leer mucho sobre ciertos asuntos



referentes a la patología; él se retira y desde entonces advertimos que no se trata de un ser normal: está iniciando un proceso de locura.

En su principio mismo la narración dice: “Hombres, mujeres, niños, niñitos, presidentes y establos, desconfiad de los psiquiatras como de toda policía”. Cuando mira a su interlocutor y le causa la impresión que los gestos suyos y los del otro se han detenido en estática dureza; y cuando dice: “vuelve en mí, pero no ágilmente, como se vuelve de una momentánea obnubilación sino con hondas y mareantes oleadas de corazón que se recobra” (6), todo esto nos demuestra que esta narración está contada por un ser que ha comenzado a caer en un estado de subconciencia. La razón y la conciencia han empezado a hundirse en la subconciencia. Sabemos que a este mundo del subconciencia pertenecen los sueños, los mecanismos de defensa, los estados de locura —como en este caso—, en donde la enajenación mental se ha producido en varios individuos a causa de una serie de experiencias que conducen a la demencia. No se trata aquí de la locura desarrollada y manifiesta, sino del *proceso* de formación de ese estado anormal. Al final del cuento, cuando ya el maquinista se evidencia totalmente trastornado, puede afirmarse que se trata de otro estado de superrealismo, de superrealismo total. Resumimos asentando, entonces, que este tipo de cuento podemos considerarlo desde

dos planos distintos: un plano que significa superrealismo relativo y otro superrealismo total. Entendiendo por superrealismo relativo un estado en el que se está por debajo de la realidad, por debajo de la conciencia; un estado de subconsciencia, pero como proceso. Y un plano de superrealismo total a partir del momento en que el subconsciente aflora. Sin dejar de ser subconsciente se declara como un estado existente, que en este caso es para declararse como un estado anormal de locura.

Concluamos entonces: en Quiroga la irrealidad está presentada —por todo lo que venimos diciendo— como un doble plano: el plano de la razón o conciencia que nos muestra bien la realidad, bien la irrealidad; y el plano de la subconsciencia, que nos muestra los estados del superrealismo —en donde también encontramos lo verídico y lo falso—. En otras palabras: hay un estado de conciencia y un estado de subconsciencia que significan, ambos, el proceso de la realidad en sí.

Se dice que un matiz de superrealismo radica en los propósitos mágicos de penetración en lo maravilloso y sobrenatural. Es el caso de *El alambre de púa* y *Yaguai*: el mundo maravilloso y sentimental de los animales ofrecido como una intuición, representado en una serie de reacciones entre el animal y el hombre, estableciendo, en resumidas cuentas, el valor de la *comunicación*: de ahí

¿Horacio?

que todo elemento de carácter fantástico haya de ser tomado como un elemento que delimita el círculo extensible de la realidad sin que por ello el cuento deba ser determinado como fantástico en sí. Cuando Quiroga establece un diálogo entre el caballo Alazán y lo que llama la "vaquilla locuaz", es verdad que estas escenas no se dan en la realidad y pertenecen por tanto a un campo distinto, pero que se corresponde más directamente con un irrealismo que con una fantasía puramente dicha. Es el mismo caso de *Juan Darién* y *Un león*, cuentos que al principio denominamos fantásticos casi por descarte; porque, ¿hasta qué punto puede pensarse que son cuentos fantásticos? Tanto en uno como en otro hay una antropomorfización de animales. Juan Darién pasa de cachorro a hombre. En *Un león* éste se humaniza cuando contrae matrimonio con una joven; ¿es esto una literatura fantástica? Es verdad: los hechos no son realizables ni comprobables por la experiencia; por tanto, al no ser verosímiles podrían caer dentro de lo fantástico. Mas tenemos que observar: la conducta de Juan Darién mientras fue niño y adolescente, fue una conducta, aunque tal vez algo extraña y retraída, siempre dentro de los marcos de la normalidad; cuando vuelve a la selva y a los animales, va con la intención —al menos— de asimilarse de nuevo a su género. En *Un león*, el león no llega a perder su condición de animal, pese al detri-



mento de sus facultades feroces, de fiera. La fantasía sólo podría catalogarse con base en la circunstancia de la antropomorfización: circunstancia irreal, inverosímil, pero circunstancia dada con una intención: establecer la relación hombre-animal. Como vemos, en estos dos cuentos, el elemento que denominamos fantástico está remitido al hecho de la no comprobación científica de los hechos que en la narración se exponen.

Hay un juicio de Zum Felde que merece ser recordado, ser transcrito: “el tipo de cuento de Quiroga es absolutamente excepcional en la literatura americana, siendo muy de observar, al margen de ello, que el carácter fantástico de casi todos no impide su temática americana”. A esto tenemos que agregar que la obra de Horacio Quiroga está muy enraizada con su vida y de ahí que gran parte de su producción pertenezca a experiencias vividas; por ello pienso que cuando Quiroga tiende a un mundo trasreal, misterioso, pretende penetrar de ese modo las cosas para acercarse más a la realidad de ellas: el problema del amor, por un lado; el sentido arrastrado de la muerte, por otra parte; su contacto con el mundo de Misiones y la selva, sus relaciones con los misterios de los animales, todo busca una explicación en relación con el autor.

Refleja Quiroga un mundo interno deformado —o bien, enriquecido— por la imaginación extranatural. En muchos de sus cuentos

observamos estos elementos que limitan con lo terrorífico y que resulta —en el fondo— lo que nos obliga de un modo inconsciente a remitirnos hacia lo mágico, lo sobrenatural: “Libre del espacio y el tiempo, puedo ir aquí, allá, a este árbol, a aquella liana. Puedo ver, lejanísimo ya, como un recuerdo de remoto existir... un espantapájaros de mirar vidrioso y piernas rígidas” (7). Este ejemplo, o el ejemplo del insecto monstruoso que chupó la sangre de Alicia, nos ilustran la idea de ese mundo obscuro, erizante, de lenguaje casi kafkiano. Estas sensaciones quiroguianas se repiten a lo largo de su obra con frecuencia: “Los cuatro perros estaban juntos gruñendo sordamente, sin apartar los ojos de míster Jones, que continuaba inmóvil, mirándolos. El cachorro, incrédulo, fue a avanzar, pero *Prince* le mostró los dientes: —No es él, es la *Muerte*” (8).

De todos modos, sea un mundo de muerte o no, no podemos dejar escapar los elementos realistas significativos en cuanto al sentir intuitivo del mundo animal que Quiroga siempre presintió: “Los perros, entonces, sintieron más próximo el cambio de dueño, y solos, al pie de la casa dormida, comenzaron a llorar” (9). Y hay que anotar, además, las manifestaciones externas de los animales ante el medio: hay un reflejo fiel con respecto a lo que los animales muestran ser.

O sea, que desde este punto

de vista tendríamos que catalogar la cuentística quiroguiana como una cuentística realista.

Pero Quiroga no ha querido simplemente convertirse en un testimonio multilateral de la realidad circundante y viviente. Nosotros vemos en él un sentido más intencional. Cuando Quiroga pone en boca de los animales palabras de reclamo, de dolor, de angustia, y los lleva a elaborar razonamientos justicieros, no está con ello conduciéndonos al simple camino de lo mágico, lo fantástico o lo irreal: un doble sentido juega en esa elaboración que combina la *intención* con el *efecto*.

Tenemos, en consecuencia, que todo aspecto que observemos referente a la irrealidad habremos de tomarlo en el sentido estricto de la significación real. Hemos tenido que recurrir a la matización de conceptos para poder referirnos a la irrealidad en Quiroga. De veinte cuentos tratados para este estudio, solamente uno, *El puritano*, puede decirse que transcurre dentro de un mundo irreal absolutamente: el hecho mismo de que los personajes sean artistas de cine que han muerto, el que el amor sea posible nada más cuando se suicida el amante, ya nos obliga a tomarlo como un cuento irreal en su totalidad. El caso de *Juan Darién* y *Un león*, aunque pertenecen a esta irrealidad resultan, sin embargo, un tanto distintos de *El puritano*, por desarrollarse las escenas en un campo terrestre y con sujetos

terrestres.

En otra perspectiva, se nos plantea un Quiroga lleno de alucinación y misterio. La biografía de él como hombre asediado de tormentos, perseguido por el fantasma de la muerte, amargado por las circunstancias familiares y sobre todo afectado por la inmensa soledad que sentía en su interior, lo conduciría sin duda alguna a crear espectros en parte de su obra. Por sobre los hechos que registra la



conciencia, están aquellos que pertenecen a la subconsciencia como una realidad y los que pertenecen a la superrealidad: el superrealismo relativo y total de que hemos venido hablando.

Con los cuentos de Quiroga asistimos al desarrollo de la condición humana: sus personajes están asistidos por la particularidad de mostrar una identidad con las características naturales del ser y en este sentido llegamos a decir que Quiroga es auténtico y real. Con ello está incorporándose Quiroga a uno de los planteamientos más serios de la literatura respecto a la condición del hombre: el sentido científico de la vida social que surgió bajo la influencia del positivismo y del naturalismo. Relacionando esto con el problema de la irrealidad advertiremos más claramente el porqué la cuentística de Quiroga no se presta para un análisis exhaustivo de la irrealidad, dado el hecho de que ocurre todo lo contrario: el fenómeno literario de la narración quiroguiana está poseído en un alto porcentaje del sentido realista de la vida: un sentido realista que abarca además las dos caras de esa realidad: la cara externa que presenciamos todos los días y la cara interna que subyace latente y se manifiesta en todos los actos del hombre en los que interviene el corazón. El hombre ante los acontecimientos de la vida diaria y el hombre ante un superrealismo hostigante que siempre lo acecha. Mas este posible naturalismo en

Quiroga no es un naturalismo orientado a fines científicos, sino hacia fines poéticos o literarios.



NOTAS

1. Quiroga, Horacio. *Las moscas*. En: "El más allá". Buenos Aires. Editorial Losada. P. 45.
2. Ibid. P. 47.
3. Quiroga, Horacio. *El almohadón de plumas*. En: "Cuentos de amor, de locura y de muerte". Buenos Aires. Editorial Losada. P.p. 60-61.
4. Quiroga, Horacio. *La llama*. En: "El salvaje". Buenos Aires. Editorial Losada. P. 88.
5. Ibid. P. 89.
6. Quiroga, Horacio. *El conductor del rápido*. En "El más allá". Buenos Aires. Editorial Losada. P. 49.
7. Quiroga, Horacio. *Las moscas*. Ob. cit. p. 47.
8. Quiroga, Horacio. *La insolación*. En "Cuentos de amor, de locura y de muerte". Ob. cit. P.p. 68-69.
9. Ibid. P. 69.