

HISTORIA DE UNA RUPTURA: EL TEMA DE LA NATURALEZA EN QUIROGA

Leonidas Morales T.

1

Quiroga (1878-1937) viaja a París, el París del modernismo hispanoamericano, en 1900. Al regreso, ese mismo año, funda en Montevideo el Consistorio del Gay Saber, un grupo modernista integrado por jóvenes escritores uruguayos. Convencidos de ser portavoces de la única estética imaginable, reaccionan con gestos despectivos, contaminados de aristocratismo intelectual, ante lo que consideran la grisura del medio cultural montevidiano y de sus exponentes literarios. Como consecuencia de esta actitud, Federico Ferrando, uno de los miembros destacados del grupo, se ve mezclado en 1902 en una áspera polémica periodística con un poeta local, que termina en la concertación de un duelo. Examinando la pistola comprada para este fin. Quiroga la dispara accidentalmente y da muerte a Ferrando, su mejor amigo. Cae en una crisis de angustia. Se traslada de inmediato a Buenos Aires (nunca volverá a residir en Uruguay) y el grupo se disuelve (1).

En 1903 participa como fotógrafo en una expedición científica a las ruinas jesuitas de la región fronteriza de Misiones, en el noreste argentino, dirigida por el poeta Leopoldo Lugones. Descubre así la selva de Misiones, casi virgen entonces, y sus habitantes: colonos e inmigrantes de países vecinos y de Europa. Siete años después toma la decisión que lo abre a un nuevo proyecto de vida y, simultáneamente, a un nuevo proyecto literario. En

(1) Para las actividades y el carácter del grupo, Emir Rodríguez, "Una historia perversa". En *Mundo Nuevo* (París. N° 8, febrero de 1967). pp. 59-60. También Noé Jitrik, *Horacio Quiroga* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967). pp. 15-18.

1910, luego de casarse, este hombre de sensibilidad urbana y catastrófica, agudo conocedor de la literatura del siglo XIX, europea (los narradores rusos y franceses, en particular) y norteamericana (sobre todo Poe), abandona Buenos Aires, las tertulias de escritores, la proximidad de las editoriales y revistas, y se instala a vivir y a trabajar, como un colono más, en Misiones, en las cercanías del pueblo de San Ignacio, donde había comprado terreno. Se queda hasta 1916. Pero regresa a Misiones una y otra vez.

Alternando con las faenas de monte, la afición por la mecánica y la artesanía, en un contexto de aislamiento físico y soledad interior, va escribiendo sus cuentos "misioneros", los portadores de su visión de la *naturaleza*. El tema de la naturaleza le permite perfeccionar, en la década del 10, el movimiento iniciado con la novela *Los perseguidos*, de 1905: el rebasamiento de la concepción modernista de la literatura, dentro de la cual se desarrolla su producción anterior (2). Los cuentos misioneros comienzan a aparecer en revistas a partir de 1912, año en que Quiroga publica "A la deriva", "El alambre de púa", "Los inmigrantes". *Cuentos de amor de locura y de muerte*, 1917, incluye una cantidad importante. Su predominio es ostensible en las colecciones siguientes: *El salvaje*, 1920, *El desierto*, 1924, *Los desterrados*, 1926, *El más allá*, 1935. De estas colecciones, la más homogénea, temática y estilísticamente, es sin duda *Los desterrados*.

En la novela y el cuento hispanoamericanos, desde el siglo XIX hasta hoy, la presencia de la naturaleza como instancia expresiva de la narración, es constante. No lo es en cambio su identidad. El modo de sentirla e imaginarla ha sufrido transformaciones. A lo largo de su trayectoria como tema literario ha pasado, diríamos, por *estados* diferentes. El estado de la naturaleza en los cuentos misioneros, del que es solidario el destino del personaje, exhibe una condición por completo inédita: es un estado esencialmente *ominoso*, incluida su belleza. La naturaleza, aquí, no sostiene ni garantiza vida. Allí donde se muestra, oímos el latido sordo de una amenaza. Sin saberlo, el personaje habita en ella como en la antesala de su muerte: es el que, ignorándolo, la espera. El azar desata de pronto el desastre que lo abate y lo revela en su

(2) Los poemas, la prosa lírica y los cuentos de *Los arrecifes de coral*, 1901, y los cuentos de *El crimen del otro*, 1904.

soledad. De ese desastre sólo salva su dignidad y su ternura.

Vamos a proponer las premisas que nos permitan *explicar* el estado ominoso de esta naturaleza (3). La trascendencia literaria y cultural del problema irá quedando a la vista en el transcurso del análisis. Pero no lo situaríamos en su dimensión exacta, si omitiéramos una circunstancia decisiva. Los cuentos misioneros pertenecen a un tipo de relato que se configura en las décadas del 10 y del 20: el que la crítica llama "regionalista". Y ocurre que novelas como *La vorágine*, 1924, de Eustasio Rivera, o *Doña Bárbara*, 1929, de Rómulo Gallegos, no sólo tienen también a la naturaleza como tema central, sino que su estado es, básicamente, el mismo observado en los cuentos misioneros, si bien los méritos literarios de cada realización son diversos. El tema de la naturaleza ominosa no es por lo tanto exclusivo de Quiroga: está claramente *generalizado* en el relato regionalista.

Esta constatación nos impone de inmediato algunas preven- ciones de carácter metodológico. A menos que se argumente a fa- vor de la gratuidad de hechos literarios como el señalado, la per- cepción generalizada de una naturaleza ominosa en la novela y el cuento regionalistas, no puede sino responder, en todos los ca- sos, a causas objetivas comunes. Dicho de otra manera: lo que ha- ce posible que Quiroga perciba una naturaleza ominosa, tiene que ser también lo que hace posible la misma percepción, por ejem- plo, en Rivera y Gallegos. La conclusión es entonces evidente: pa- ra una explicación del estado ominoso de la naturaleza en Quiro- ga sea válida, sus premisas, necesariamente, deberán permitirnos explicar a la vez la generalización de esta naturaleza, es decir, su derivación en un hecho colectivo. Las interpretaciones propuestas por la crítica, ¿llenar estos requisitos?

Si bien el relato regionalista es expresión del mismo proce- so social que, al expandirse, le proporciona su marco histórico al relato propiamente contemporáneo, queda fuera de los límites cronológicos de este último. Los orígenes del relato contempo- ráneo nos remiten a las décadas del 30 y del 40, y están asocia- dos a la obra de Borges, Felisberto Hernández, Asturias, Carpen- tier, Onetti. El despliegue gradual de los temas y las modalidades

(3) En un ensayo aparte, y a la luz del estado de la naturaleza tal co- mo aquí lo planteamos, analizaremos la problemática del personaje de los cuentos misioneros.

narrativas de la novela y el cuento contemporáneos, acaba instituyendo otros patrones de lectura. Sometidas a la prueba de su relectura contemporánea, las obras del regionalismo resultan bastante envejecidas. No los cuentos misioneros: entran con gran eficacia, y con recursos originales, en el complejo juego de las expectativas del nuevo lector. Constituyen un caso excepcional de vitalidad literaria. Más aún, se repite en ellos un fenómeno frecuente en la literatura: el de las obras que cargan una riqueza de sentido virtual inaccesible a sus primeros lectores, y que sólo los del período siguiente pueden actualizar en plenitud.

En efecto, el relato contemporáneo y el desarrollo de sus supuestos sociales específicos, han creado las condiciones para una relectura potenciada de los cuentos misioneros. La crítica hispanoamericana, sobre todo la uruguaya y la argentina, por razones obvias, han venido practicando esa relectura, dentro de una relectura del conjunto de la producción narrativa de Quiroga, con un interés creciente desde la década del 50. En la tarea de establecer el conocimiento de estos cuentos a la luz de enfoques contemporáneos de análisis y valoración, los trabajos que la crítica les ha dedicado contienen aportes fundamentales en muchos aspectos. Sin embargo, entre tales aportes no encontramos el de una explicación satisfactoria del estado de la naturaleza. Las ofrecidas no son capaces de dar cuenta del problema en sus reales implicaciones. Y no lo son porque las premisas utilizadas tampoco son las idóneas.

Según Emir Rodríguez (4), no es el verdadero Quiroga quien habla en sus libros modernistas. Son los modelos narrativos (Poe, Maupassant) los que en definitiva hablan por él. La palabra está interferida, no es ella misma, porque Quiroga no ha "descubierto" aún la "realidad", ni ésta lo ha descubierto a él. Misiones es el escenario del doble descubrimiento. La selva, la vida dura, la acechanza cotidiana de la muerte, activan y ponen en libertad el substrato psicológico y moral de su personalidad, hasta ahí latente o disfrazado: el sentimiento de lo "trágico", de "fatalidad". Quiroga y su palabra se encuentran, por fin, consigo mismo. Es esta nueva palabra, dueña de sí, "personal", la que gobierna los cuentos misioneros y nombra la naturaleza. En la interpretación de Rodríguez, lo ominoso de la naturaleza es una

(4) Emir Rodríguez, "Horacio Quiroga. Vida y creación". En *Narradores de esta América* (Montevideo, Editorial Arca, s/f). pp. 41 y ss.

proyección de ese sentimiento "horrible" que irrumpe con su verdad en la conciencia.

En Quiroga, dice Noé Jitrik (5), hay un miedo a las cosas y a la muerte, que se traduce en soledad y angustia. Asume deliberadamente la experiencia de Misiones para arrancarle, al temor, todo el saber de sí mismo. La crueldad de la selva lo abre, sin concesiones, a los abismos de ese saber. Pero el mero saber no es la meta. Quiroga transita por él solamente para liberarse a través de la creación literaria. Si en el miedo intuye la inminencia de una catástrofe personal, en los cuentos misioneros la desencadena: la "anticipa". Narrándose muerto en y por la naturaleza, se "salva" de la muerte y "agota" el temor. Poniendo su soledad en el personaje, la "conjura" y se "separa" de ella. En el análisis de Jitrik, el estado de la naturaleza viene a ser el resultado de una 'transferencia': es ominoso porque Quiroga objetiva en ella el cumplimiento imaginario de la amenaza contenida en el miedo a las cosas y a la muerte.

Ambos, Rodríguez y Jitrik, reducen el estado de la naturaleza en los cuentos misioneros a la personalidad y a la biografía de Quiroga, y acaban determinando lo ominoso como función de una psicología estrictamente individual. Un enfoque semejante, por su propia índole restrictiva, cancela toda posibilidad de llegar a comprender desde él estado ominoso de la naturaleza como un hecho generalizado en el relato regionalista. Por supuesto, deja disponible la alternativa de practicar un reduccionismo paralelo en Rivera y Gallegos, y volver a determinar lo ominoso, también en ellos, como función de sus respectivas psicologías. Con lo cual nos mantendríamos fieles al método, pero, en cambio, la unidad del hecho colectivo se nos fragmentaría en una suma de situaciones particulares, cerradas sobre sí mismas, estructuralmente desconectadas, que sólo por azar estarían coincidiendo en el tiempo, las décadas del 10 y del 20.

Por último, desde el punto de vista de H. A. Murena (6), el auténtico creador (en literatura y arte) es el que acude al llamado temible de las cosas sumidas en la materia. Es el llamado de lo mudo, lo oscuro y ciego: del "horror". Y el horror es lo "innominado". El hombre no es hombre sin el horror, pero a

(5) Noé Jitrik, "Soledad: hurañía, desdén, timidez". En Angel Flores (comp.), *Aproximaciones a Horacio Quiroga* (Caracas, Monte Avila Editores, 1976). pp. 40-50.

(6) H.A. Murena, "El horror". En Angel Flores (comp.), op. cit. pp. 27-35.

condición de transmutarlo. Esta es la misión de la palabra literaria: "conjura" el horror, " nombra" las cosas y, al nombrarlas, se las entrega al hombre "humanizadas". Para Murena, el sentimiento de lo trágico en Quiroga no sería sino su intensa sensibilidad al llamado del horror. En los libros modernistas que escribió, el horror era falso: imitación de horrores literarios importados. La selva de Misiones es su "camino a Damasco": lo precipita en el verdadero horror, el propio, el de la naturaleza "americana" que nombran los cuentos misioneros. Aquí, lo ominoso de la naturaleza se confunde con ese horror en trance de humanización mediante la palabra narrada.

Murena (en una línea de pensamiento heideggeriano) invierte la perspectiva de Rodríguez y Jitrik: no estamos ahora frente a *una* naturaleza como pantalla o teatro donde toman cuerpo y se objetivan los fantasmas personales de Quiroga, sino frente a *la* naturaleza americana como materia de una literatura verdadera, materia cuyo horror la palabra, si ha de ser fiel a su misión, debe humanizar nombrándolo, para fundar con ella un hombre americano igualmente verdadero, que viva de sus propias raíces y no de imitaciones. Con los cuentos misioneros. Quiroga acude pues al llamado del horror de esa naturaleza ¿Y *La vorágine*, y *Doña Bárbara*? El razonamiento metafísico de Murena nos diría: es que en esta empresa humanizadora, Quiroga no está solo. Otros escritores (Rivera, Gallegos) han acudido al mismo llamado. Por eso en todos ellos la naturaleza es también ominosa.

Pero, ¿por qué antes de los regionalistas, de Quiroga en primer lugar, no encontramos en la narración hispanoamericana una naturaleza ominosa, es decir, ese horror en trance de humanización? ¿Por qué ningún narrador había acudido a su llamado? ¿Y por qué, justamente en las décadas del 10 y del 20, se agudiza de pronto la audición, y la naturaleza ominosa se generaliza? ¿Habría que introducir de nuevo el azar como solución? Por un camino opuesto al de Rodríguez y Jitrik, Murena nos conduce al mismo callejón sin salida. Desde luego, sólo señalamos los límites de estas interpretaciones. No afirmamos que las lecturas psicológicas o metafísicas de Quiroga sean del todo inválidas. Incluso más, la psicología y la biografía del autor nos parecen especialmente sugerentes, siempre que se vea en ellas predisposiciones afortunadas para vivenciar problemas que están en otra parte, y no instancias críticas determinantes.

Es indispensable, entonces, sacar el tema del marco crítico de las premisas psicológicas o metafísicas. El único, a nuestro jui-

cio, idóneo para generar respuestas coherentes a preguntas como las formuladas, es otro: un marco de premisas *históricas*, paradójicamente nunca considerado en los estudios sobre Quiroga. En las páginas siguientes procuraremos explicar el estado ominoso de la naturaleza en Quiroga, y su generalización en el relato regionalista de las décadas del 10 y del 20, a la luz de los dos procesos implicados en esa ominosidad. Por una parte, el proceso de lo *moderno* en la narración hispanoamericana: en él se inscriben los cuentos misioneros y el relato regionalista. Por otra, el proceso paralelo de reproducción en Hispanoamérica de la *sociedad industrial*: son las relaciones de vida cotidiana burguesa las que hacen posible lo moderno en nuestra literatura.

2

La sociedad industrial inaugura en el mundo occidental unas relaciones de vida que sólo se ejercitan y se cumplen auténticamente en el espacio de la ciudad. En el de ciudades nuevas creadas por ella, a su medida, o en el de ciudades antiguas que ella transforma y lleva, poco a poco, al estallido final de su orden anterior. Es en la vida cotidiana de la ciudad donde el escritor accede a las experiencias que son el punto de partida (o de llegada, si pensamos en el lector) de la problemática de lo moderno en la literatura, desde sus orígenes con el romanticismo europeo. A la experiencia, ante todo, de un tiempo desustancializado, puramente histórico, imprevisible, regulado por el cambio y el futuro. La ciudad, dice Octavio Paz, el “verdadero personaje de las grandes obras del siglo XIX y del XX”, es “expresión de la modernidad y, simultáneamente, condición de la existencia moderna” (7).

En el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX se realiza la expansión mundial de la sociedad industrial. Los países más desarrollados de Europa, a los que se suma Estados Unidos, llegan a todos los continentes, primero tras los mercados para sus manufacturas y luego tras los minerales para sus industrias. Son las puntas de lanza dentro de órdenes sociales y culturales de composición e historia muy disímiles, de una penetración pronto diversificada y cada vez más profunda. La reproducción en Hispanoamérica de la sociedad industrial (de sus relaciones de vida e ideología), comienza en este período y es consecuencia de la mis-

(7) Octavio Paz, “La letra y el cetro”. En *El ogro filantrópico* (Barcelona, Seix Barral, 1981, 2ª. edic.). p. 302.

ma expansión mencionada. Lentamente nuestras ciudades irán viendo desdibujarse, erosionados, su perfil y sus roles tradicionales, a medida que se establecen los que la nueva sociedad les asigna.

Hacia el último cuarto del siglo XIX, en las principales capitales hispanoamericanas, las oligarquías (las viejas, ligadas a la tierra, y las nuevas, vinculadas a la industria, el comercio y las finanzas) se vuelcan al consumo suntuario e interiorizan rutinas y hábitos burgueses como atributos de élite. Hacen suyos los patrones del gusto refinado en el vestir, el mobiliario y la arquitectura, dictados por los centros europeos, y exhiben su status en salones y clubes. También en la calle, pero sólo como marco escénico. La calle no ha sido copada todavía por lo burgués. No es aún el espacio de su rodaje cotidiano, si bien abundan los elementos que preparan ese acontecimiento. Paralelamente, los sectores intelectuales de estas oligarquías, o provenientes de los estratos medios pero identificados con ellas, llevan a cabo, en otra gestión de élite, una activa recepción de la literatura y el pensamiento modernos.

Se configura así la base sociocultural de los grupos literarios "modernistas", que surgen en las dos últimas décadas del siglo XIX. Los modernistas son escritores de sensibilidad y experiencias urbanas, ambas impregnadas por el elitismo de su base. Si estos escritores descubren esa literatura europea moderna cuyo eje paradigmático pasa, en el siglo XIX, por París, es porque ellos están también en condiciones de ser descubiertos por ella. Y lo están porque el referente de tal literatura (la vida cotidiana en los espacios urbanos de la sociedad industrial europea) es también el que ahora los determina, aunque sea en forma incipiente y elitesca. Al referente propio articulan el sentido de las obras que leen, y de él derivan el modo de leerlas. Por eso, y por primera vez en Hispanoamérica, esa literatura pudo estimular una creación donde lo moderno es una presencia viva, y no un componente espurio o abstracto.

Las creaciones del modernismo incrementan pues el panorama universal de las realizaciones de lo moderno. Muchas cosas pueden decirse de sus obras, menos que sean ajenas a la problemática de lo moderno. En los cuentos de Rubén Darío, por ejemplo, tenemos ya un personaje, doble narrativo de la imagen del poeta como lo concibe el modernismo, habitante de un mundo, el burgués, que lo hace imposible. Siendo un portador de belleza, es sin embargo objeto de burla, de escarnio, de agresión (8). En ese mundo, que de los valores sólo conoce los utilitarios y conta-

bles, el personaje, ofendido, negado (la belleza ofendida, negada), reacciona recluyéndose dentro de sí mismo, en la intimidad de sus propias certezas, morador narcisista de un tiempo marginal que lo salva y, a la vez, lo condena, porque es un tiempo detenido girando alrededor de su eje: “marca el paso, corre, y no se mueve” (9).

¿De dónde deriva la detención del tiempo y del personaje? Nos parece que del modo en que se inserta, en la sociedad hispanoamericana de la últimas décadas del siglo XIX, la base sociocultural de los escritores modernistas. Las relaciones de vida burguesa que la integran, han roto, puede aceptarse, con el pasado (en el plano literario, Darío hizo la crítica de la poesía de ese pasado), pero no tiene aún el dominio del futuro. No son sino un *enclave* elitista en el seno de una sociedad todavía tradicional. El carácter de enclave de lo burgués deja su huella en la modalidad de literatura creada por los modernistas. La estética del modernismo, en efecto, introduce a sus adeptos en un saber (saber del mundo, saber de la palabra poética) *cerrado sobre sí mismo*. El cierre se hace palpable tanto en las obras, universos literarios sin pasado ni futuro, como en la estructura de los grupos de escritores modernistas.

Al regreso de su viaje a París, en 1900, Quiroga funda en Montevideo, dijimos, el Consistorio del Gay Saber, un grupo modernista de jóvenes escritores rebeldes. El “saber” de que se ocupan es ese saber cerrado. El cierre está presente no sólo en los textos que escriben. También en la identidad que el grupo adopta: la de un Consistorio de iglesia. Se reúnen en el segundo piso de la casa donde Quiroga paga pensión, y sesionan en una atmósfera de complicidad, secreta, entre festiva y ceremonial. Se distribuyen roles protocolares: Pontífice (Quiroga), Arcediano (Ferrando). Desde la distancia aristocrática y orgullosa en que se instalan, se mofan de las convenciones literarias y morales del medio. El consistorio y esas “torres” a que se acogen otros grupos modernistas hispanoamericanos, pertenecen a la misma familia: son todos ámbitos que en su clausura repiten el cierre del saber.

A contar de la primera década del siglo XX, la reproducción de la sociedad industrial entra a una nueva etapa de su desarrollo,

(8) Raimundo Lida, “Los cuentos de Rubén Darío”. En Juan Loveluck (comp.), *Diez estudios sobre Rubén Darío* (Santiago, Editorial Zig-Zag, 1967). pp. 169-176.

(9) Octavio Paz, “El caracol y la sirena”. En *Cuadrivio* (México, Editorial Joaquín Mortiz, 1965). p. 23.

la más crítica, que hace del modernismo una concepción literaria históricamente *desfasada*. Lo burgués no es ya un enclave: abandona su reclusión elitesca y comienza a regir la vida cotidiana urbana desde su corazón mismo: la calle. La calle, como espacio abierto, sustituye al salón y al club como espacios cerrados. La instalación de lo burgués en la calle trae consigo consecuencias perturbadoras para la conciencia del hombre hispanoamericano. Algo grave ocurre, y narradores como Quiroga, que se incorporan al modernismo en el último tramo de su breve recorrido, lo presienten. Más aún: los obliga a una reformulación literaria de lo moderno, introduciendo un giro en su problemática.

En estos narradores, la reformulación tenía que pasar, necesariamente, por el rebasamiento del cierre del saber modernista, y éste, por una apertura a los signos oscuros de la nueva realidad. La evolución de la obra de Quiroga se ajusta a ambos movimientos. Sus dos primeros libros, *Los arrecifes de coral*, de 1901, y *El crimen del otro*, 1904, responden a la estética del modernismo y al cierre de su saber. El personaje de los cuentos de *El crimen del otro* y de los incluidos en el libro anterior, es igual que en Darío (junto con Leopoldo Lugones, los dos escritores hispanoamericanos más admirados por Quiroga), una conciencia y una sensibilidad cerradas sobre sí mismas, aun cuando el carácter de la sensibilidad y los contenidos de la conciencia son distintos a los del personaje de Darío. Pero la apertura y el rebasamiento no se dan en Quiroga sin transición, ni tampoco ocurren en Montevideo.

Montevideo era una ciudad de vida un tanto provinciana. Fue la muerte accidental de su amigo Ferrando, la que puso a Quiroga en el lugar indicado: Buenos Aires. Argentina es uno de los países más penetrados por la reproducción de la sociedad industrial en la segunda mitad del siglo XIX. A la penetración concurre la masiva inmigración europea, iniciada entonces, y que, según Darcy Ribeiro, transforma a Argentina de "pueblo nuevo", mestizo, en "pueblo trasplantado" (10). La inmigración acelera el crecimiento de las ciudades. La población de Buenos Aires, menos de 100.000 habitantes en 1850, hacia 1880 es superior a los 500.000, y más de la mitad extranjeros. Existen testimonios literarios de la desconfianza y el resentimiento con que,

(10) Darcy Ribeiro, *Configuraciones histórico-culturales americanas* (Buenos Aires, Editorial Calicanto, 1977). pp 50-59.

en la década de 1890, reaccionan algunas conciencias frente a esta "invasión" (11).

El Buenos Aires de la primera década del siglo XX, el de Quiroga, es un mundo dinámico. Multiplicadas y arraigadas, las relaciones de vida burguesa gobiernan la calle. Al mismo tiempo, la recepción de la literatura y el pensamiento modernos es profunda y múltiple. Quiroga amplía sus lecturas. A Darío, Poe, se suman Maupassant, Dostoievsky, Tolstoi. Se interesa también por un pensamiento en boga por esos años en Argentina, el positivismo, y su labor de zapa en las concepciones dominadas o infiltradas por la metafísica. El positivismo intenta reducir a racionalidad científica los hechos sociales, psíquicos, biológicos, y en la literatura inspira relatos fantásticos, de "fantacien- cia", populares entre los lectores de revistas bonaerenses, que los difunden. Quiroga publica en ellas relatos de este tipo, llamados por él "folletines". No les concedía mayor importancia literaria, y nunca los recogió en libro (12).

Es imprescindible detenerse aquí en una novela corta, *Los perseguidos*, de 1905. En la evolución de la obra de Quiroga desde el modernismo a los cuentos misioneros y la naturaleza ominosa, representa un hito crucial. Contiene una historia de locos. Al narrador, un personaje de la novela, le presentan a Lucas Díaz, que sufre de delirio de persecución, y su caso despierta de inmediato en él la curiosidad. Lo busca, lo persigue. La situación se invierte rápidamente: el perseguido también busca y persigue a su perseguidor. Se encuentran, conversan en un café, en la calle, en casa de Lucas Díaz, en la del narrador. La personalidad y la dialéctica sutil del perseguido enredan al perseguidor: empieza a surgir en él la sintomatología del mismo delirio. Por la locura del perseguido resbala, contaminada, la salud del narrador. Al final el narrador se libera de la contaminación, mientras Lucas Díaz termina en un manicomio.

(11) Véase David Viñas, *Literatura argentina y realidad política* (Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1964). pp. 231-255.

(12) Los editores de las obras inéditas y desconocidas de Quiroga, los han reunido con el título de *Novelas cortas (1908-1910)* (Montevideo, Editorial Arca, 1967). Para el positivismo en estos relatos, el "Prólogo" de Noé Jitrik. pp. 7-22.

El tema, la locura de persecución, parece orientado en su tratamiento por las pautas del racionalismo positivista. Por lo menos algunas de sus marcas se advierten en el relato. Hay un análisis minucioso, objetivo y preciso de la lógica y los encubrimientos de la locura. La actitud del narrador es asimilable, en cierta medida, a la de un experimentador científico que acaba comprometido en su experimento. Seducidos por la perspicacia y la sabiduría psicológicas con que Quiroga desarrolla el tema, A. Boule-Christaufleur (13) y Emir Rodríguez (14) interpretan la novela a partir, justamente, de premisas psicológicas. Aun cuando ambas son lecturas del todo pertinentes, ignoran el trasfondo del tema. Ninguna logra sacar a la superficie el verdadero sentido de los personajes y de sus acciones. Sin embargo, la novela misma nos señala el camino para su lectura correcta.

Está ambientada en Buenos Aires en 1903. El narrador asume la identidad biográfica del propio Quiroga: tiene su mismo nombre, conoce a Lucas Díaz en casa del poeta Leopoldo Lugones, amigo de Quiroga, y se desplaza por lugares que, se sabe, Quiroga frecuentaba (algunas calles, el café "La Brasileña", por ejemplo). Se menciona además, como acción realizada por el narrador, el viaje, en el mismo año 1903, de Quiroga y Lugones a la región de Misiones. Estos puentes biográficos son algo más que un mero recurso retórico para acrecentar la verosimilitud del relato. Contribuyen desde luego a producir ese efecto. Pero cumplen también otra función, mucho, más decidora para nosotros: son los indicadores de una clave de lectura. ¿Qué nos avisan? Que la clave de lectura debe armarse con los siguientes elementos: un sujeto biográfico, Quiroga, un lugar, Buenos Aires, y un año, 1903.

En nuestra interpretación, Quiroga, en 1903, a un año de su llegada desde Montevideo, percibe en la vida cotidiana de Buenos Aires unos signos que son exactamente los que la novela descifra. Pero estos signos son signos de algo. Lo que la novela descifra pues es ese algo que está detrás de los signos, generándolos. Y ese algo es la clave de lectura. No disponemos de testimonios directos de Quiroga (cartas u otros documentos) que nos ayudaran a determinarlo. Ni son necesarios: podemos postularlo. Lo que postu-

(13) Annie Boule--Christaufleur, "Una historia de locos". En *Mundo Nuevo* (revista citada), pp. 51-57.

(14) Emir Rodríguez, "Una historia perversa" (art. cit.), pp. 57-60.

lemos como clave de lectura deberá, por una parte, estar en la dirección de los indicadores (Quiroga, Buenos Aires, 1903), y, por otra, confirmar su validez haciendo brotar el sentido en puntos estratégicos de los personajes y las acciones.

Volvamos a éstos. Más que curiosidad, es fascinación la del narrador ante la singularidad de la locura de Lucas Díaz. Después de conocerlo en casa de Lugones, no demora en salir tras sus pasos. A medida que de perseguidor deriva en perseguido, va reproduciendo, como un espejo, la misma locura. Otro se instala en su conciencia. Otro vive en él y por él. O también: él vive a otro. Ya no es él sino otro. Ese otro, su parásito, es Lucas Díaz, el transmisor del delirio. El narrador se transforma de esta manera en un personaje desdoblado. Girard diría: "mediatizado" (15). La historia narrada es claramente la de una conciencia que se asoma a un abismo: al umbral de su desintegración. Tanto en Quiroga como en Poe, fascinación y abismo son el anverso y el reverso de la misma experiencia. Sus personajes se deslizan desde la fascinación hacia catástrofes inminentes.

Ahora bien, en el movimiento de la narración europea se observa que lo moderno se entroniza en el personaje expulsando del ámbito de su conciencia, precisamente, el sentimiento de unidad, de identidad. El personaje de la novela y el cuento se presenta como una conciencia disociada, al margen de las múltiples formas que la disociación adopta, entre ellas la más extrema y radical de la locura. Es en los desdoblamientos, y su metáfora, el espejo, donde lo moderno se anuncia. En la narración hispanoamericana, el personaje modernista, el de Rubén Darío, es ya una primera figura de lo moderno. De él ha desaparecido el sentimiento de unidad. Es una conciencia dividida, de dos mundos: del que habita y lo agrade, expulsándolo, y de aquel, el de la intimidad, el del tiempo detenido, donde se refugia y se encierra. El personaje de Quiroga, en *Los perseguidos*, no sólo es plenamente moderno, sino que en él la pérdida del sentimiento de unidad da un paso más y entra a una zona oscura y crítica.

(15) René Girard, en *Mentira romántica y verdad novelesca* (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1963), acuña el término "mediatización" para describir al personaje de la novela europea moderna, que aparece, igual que el narrador de *Los perseguidos*, como el que ya no habla por sí mismo, sino que otro habla por él, interfiriéndolo, desdoblándolo.

Pero, en la historia de lo moderno, ¿no son las relaciones de vida cotidiana traídas por la sociedad industrial junto con el espacio que las despliega (el urbano, la calle), la trama donde se inscriben las experiencias del escritor, que, por vías y modos diversos, conducen a la expulsión del sentimiento de unidad en el personaje, a la disociación y a los desdoblamientos? ¿No son éstas las relaciones de vida que, hacia el último cuarto del siglo pasado, se configuran en Hispanoamérica como enclave elitesco y hacen posible el modernismo y ese personaje ofendido y segregado, extraño, por primera vez, en su mundo? ¿No podría ser entonces la expansión de lo burgués, su ocupación de la calle a contar de la primera década del siglo XX, las nuevas experiencias que viabiliza, lo que está detrás del personaje de Quiroga, de esa conciencia al borde de su desintegración?

Como espacio de vida cotidiana, la calle, la de la sociedad industrial, es, para Henri Lefebvre, "un escaparate, un camino entre tiendas", un largo espejo que convierte a cada transeúnte en el que ve y es visto, en espectador y en espectáculo (16). La calle desdobla. El narrador de *Los perseguidos* y Lucas Díaz son transeúntes, figuras de la calle, de esta calle. El relato es revelador en este punto. Leemos cómo, de pronto, el narrador ve avanzar por la calle a Lucas Díaz y lo sigue. Sin que el narrador se percate, Lucas Díaz lo descubre por su reflejo en las vitrinas de las tiendas. La calle los desdobla en perseguido y perseguidor. La calle está pues comprometida en la novela. Pero no sólo como escenografía. Lo que está comprometido es lo percibido por Quiroga en esa calle, la de 1903, algo cuyos signos la novela descifra.

El Buenos Aires de la primera década del siglo, cuando lo burgués ocupa sus calles, no era por supuesto una tierra de nadie, un espacio vacío. Había sido, hasta ahí, el dominio de una vida largamente decantada: la vida de la sociedad tradicional argentina. Para apropiarse de su calle, lo burgués tuvo, por lo tanto, que desalojar de ella a su ocupante anterior. Tampoco podía ser de otra manera: lo burgués carece de territorio propio. El suyo es un territorio arrebatado. Se despliega en lo ajeno, en lo que usurpa. Vive de lo que despoja. El despojo es el trofeo con que publica su triunfo. Y su triunfo tenía que darse necesariamente a expensas de la vida tradicional.

(16) Henri Lefebvre, *La revolución urbana* (Madrid, Alianza Editorial, 1980, 3ª. edic.). p. 26.

El resultado, inevitable, fatal, fue un desastre: la *ruptura* del orden de vida de la sociedad tradicional argentina, y, simultáneamente, la crisis de la conciencia en la que ese orden se refleja. Lo percibido por Quiroga en el Buenos Aires de 1903, son los signos perturbadores de esta ruptura. Siguiendo la dirección de los indicadores biográficos, a ella se llega. La clave de la novela es esta ruptura: en su zona oscura y crítica se insertan los personajes y las acciones. Desde ella, el sentido del relato brota y se organiza, porque es la ruptura lo que los personajes y las acciones hacen visible ¿Dónde? En la conciencia del narrador puesta al borde de su desintegración. En el abismo al que se asoma, vemos el abismo de la ruptura. Porque la novela descifra los signos de la ruptura, es que la pérdida del sentimiento de unidad, el desdoblamiento y la disociación, adoptan también una forma extrema y radical: la de la "locura".

En la evolución de la obra de Quiroga, *Los perseguidos* inicia el rebasamiento del saber cerrado del modernismo y la inauguración de un saber abierto. El nuevo saber alcanzará su plenitud, como saber de la palabra y saber del mundo, con los cuentos misioneros y el tema de la naturaleza ominosa. Pero el tema no es en absoluto ajeno a la ruptura del orden de vida de la sociedad tradicional argentina. Más aún: a ese acontecimiento hay que remitir, para su explicación, la irrupción de la naturaleza con su estado ominoso en Quiroga. Sólo desde esa perspectiva se vuelve inteligible. La naturaleza no se opone sino que pasa por lo urbano: es la ocupación de la calle por lo burgués y la ruptura que precipita, lo que la hace aparecer en el horizonte cargada de ominosidad.

Desde luego, en *Los perseguidos* no está presente la naturaleza. Pero está Misiones, al menos como referencia. El narrador (no olvidemos que asume la identidad biográfica de Quiroga) habla incidentalmente de su viaje a Misiones y cuenta algunos detalles acerca de sí mismo y de Lugones. Es más que sugestivo encontrar una mención de Misiones en un relato que tiene como marco la ruptura. Entre los signos percibidos por Quiroga en la vida cotidiana de Buenos Aires, ¿estaban ya los que involucraban a la naturaleza? Tal vez. La circunstancia de que 1903 sea uno de los indicadores claves de lectura y sea también el año del viaje a Misiones, lo estaría apoyando. Sin embargo, es probable que Quiroga no estuviera consciente todavía de Misiones como el lugar de un nuevo proyecto de vida, y de la naturaleza como el tema de un nuevo proyecto literario.

3

La ruptura cuyos signos percibe Quiroga en Buenos Aires, es una *ruptura globalizada* a nivel hispanoamericano. La reproducción cubre a toda Hispanoamérica y se realiza dentro del mismo tipo de sociedad. En consecuencia, la misma expansión de lo burgués y su ocupación de la calle, se repiten en los demás países. Simultáneamente o en fechas más o menos desplazadas, porque el ritmo y la profundidad de la reproducción varían de un país a otro, pero son, en general, las tres primeras décadas del siglo sus límites cronológicos. Y es comprensible que sea en aquellos países penetrados con mayor intensidad por la reproducción a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, donde poetas y narradores adviertan antes los síntomas inquietantes de la ruptura. En este último caso, además de Argentina, se hallan países como México o Chile.

Son ilustrativas, por ejemplo, las observaciones de Luis Oyarzún sobre la literatura y la sociedad chilenas, a propósito de la poesía de Teresa Wilms (1893-1921), que escribe en Santiago en la década del 10. Oyarzún reconoce en su poesía, más allá de las objeciones que le merece desde el punto de vista estético, un documento cultural, social y humano de un interés excepcional. Nunca, dice, se había dado antes en la literatura chilena una pasión amorosa tan desgarrada como la suya: suspendida sobre el abismo, cercada por imágenes de muerte, sin salida, devorándose a sí misma. "Nadie en el siglo XIX chileno experimentó el torturante sentimiento de no hallar para la vida sentido ni justificación". Pero, continúa Oyarzún, desde los primeros años del siglo XX son perceptibles sus indicios literarios, y "a partir de 1910, más o menos", se dejan oír fuerte "estallidos de desesperación" como los de Teresa Wilms (17).

Tales estallidos, afirma con razón Oyarzún, traslucen un "alterado sentimiento de la vida" (18). Es el mismo sentimiento que impregna el relato en *Los perseguidos*. Y lo que origina el fenó-

(17) Luis Oyarzún, "Lo que no se dijo — Teresa Wilms". En *Temas de la cultura chilena* (Santiago, Editorial Universitaria, 1967). p. 107.

(18) Luis Oyarzún, art. cit. p. 107.

meno, en los dos casos, es también lo mismo: la ruptura. Oyarzún no ignora que la novedad de ese “alterado sentimiento” en textos de la literatura chilena de las dos primeras décadas del siglo, es tributaria de un hecho social y cultural de una novedad también absoluta en la historia de Chile. Deriva, dice, de la “agonía de una época”, de la “vejez de un mundo”, la misma vejez de la que, según él, daría testimonio, en Europa, la poesía simbolista y la novela de Marcel Proust. No se trata, agrega, sólo del “drama de una clase dominante que, aquí como en Europa, se desintegra, se pierde”, sino de lo que esa clase construyó y proyectó como universo histórico de vida: es “una sociedad y una forma de ser y de vida” lo que muere (19).

Aun cuando Oyarzún no habla directamente de una ruptura, ella está por cierto implícita en los términos de su análisis, y también su extensión globalizada. Pero el análisis pone un énfasis algo distorsionante en las correspondencias con Europa, no del todo legítimas (20), y descuida la especificidad hispanoamericana del problema. Esta especificidad, en cambio, puede rescatarse con el enfoque al que hemos venido ciñéndonos. Es decir, siguiendo las peripecias de la reproducción de la sociedad industrial, la secuencia de sus marcas en la vida urbana, la ruptura en que desemboca y su globalidad. Es el orden de vida de la sociedad tradicional chilena e hispanoamericana (construido y proyectado por la misma clase social dominante) el que “agoniza”, se “desintegra” y se “pierde”. Y es el movimiento erosivo de la reproducción el que, a partir de la primera década del siglo XX, provoca su quiebre.

Junto con este orden de vida, digamos por nuestra parte, agoniza, se desintegra y se pierde también la naturaleza. Si la ocupación de la calle por lo burgués trae consigo, en la Argentina, la ruptura del orden de vida tradicional, si a esta ruptura está atada la génesis del tema de la naturaleza ominosa en los cuentos misioneros de Quiroga, y si la ruptura se extiende por toda Hispanoamérica, entonces es entendible que el tema haya podido igualmente generalizarse en el relato regionalista de las décadas del 10

(19) Luis Oyarzún, art. cit. pp. 107 y 109.

(20) Lo que está detrás de la poesía simbolista y la novela de Marcel Proust, son más bien los restos supervivientes de un mundo cuyo eje había sido roto ya mucho antes. Por el contrario, en Chile e Hispanoamérica se asiste a la ruptura por primera vez del mundo levantado por una clase social dominante.

y del 20. Como puede apreciarse, esta explicación elimina los vicios del relativismo psicológico, en las interpretaciones de Rodríguez y Jitrik, y los del absolutismo metafísico, en la de Murena, incapaces todas de dar cuenta del problema como un hecho colectivo e históricamente motivado.

¿Por qué y de qué manera la naturaleza se halla implicada en la ruptura? Dentro de la sociedad tradicional hispanoamericana, la naturaleza es la base de una economía y, a la vez, un espacio de vida, de trabajo y de experiencias. Pero estos roles no agotan su función. Los valores culturales e ideológicos tradicionales, se integran en un orden construido y proyectado por la clase social dominante, y estructurado alrededor de un *centro* metafísico rector: Dios. Este centro puede desplazarse y reaparecer, vicariamente, con mayor o menor evidencia, bajo otros nombres que son sus metáforas. La naturaleza, precisamente, es la metáfora primera del centro de ese orden. Esta condición suya, la de metáfora de un centro metafísico y providencial, la hace aparecer llena de sentido. Se articula a un orden de vida más o menos cerrado, pero confiable, que regula la práctica y el destino del hombre, previéndolos y sancionándolos por anticipado.

Su condición de metáfora privilegiada del orden de vida de la sociedad tradicional, la compromete de inmediato en la reproducción de la sociedad industrial. Lo burgués es el reino de lo imprevisible. Su tiempo es puramente histórico: está abierto al futuro y al cambio. Un tiempo que se desarrolla disolviendo a su paso toda centralidad (o identidad) de carácter metafísico. Un tiempo desustancializado y desustancializador. El proceso de reproducción de la sociedad industrial precipita al orden centrado de la sociedad tradicional en su ruptura. La ruptura convierte a la naturaleza, en ese mismo instante, en un sobreviviente: clausura su horizonte, no importa cuánto se prolongue su agonía, ni si esta agonía, en el momento en que se inicia, es sólo adivinable para escritores dotados de una sensibilidad como la de Quiroga.

Aun cuando la naturaleza comienza a estar presente en cuentos escritos por Quiroga en 1908, uno de los primeros cuentos misioneros es "A la deriva", de 1912. El personaje, Paulino, es mordido por una serpiente y sube al bote en busca de ayuda y medicina, mientras el veneno avanza con rapidez. Baja en una orilla y, ya debilitado, llama desde lejos a su compadre Alves, que no le responde. Regresa al bote y continúa su viaje, esperanzado siempre. El progreso del veneno le quita las fuerzas para seguir

remando. Se tiende en el bote, y las aguas del río lo arrastran. El lector sabe desde el comienzo lo que el personaje ignora: que su viaje es sin retorno. En el destino de Paulino vemos la mejor cifra narrativa del destino de la naturaleza: ambos navegan, "a la deriva", sin retorno, por el plano inclinado de su muerte. No es azaroso que éste sea uno de los cuentos que inauguran la serie de los cuentos misioneros, portadores de la visión de la naturaleza en Quiroga.

Sin eje de orientación, descentrada, la naturaleza emprende su retiro lento pero fatal, del escenario histórico. Es el movimiento silencioso que la retira, a ella y al orden al que estaba asociada, el que, justamente, le permite a Quiroga, y a los demás narradores regionalistas que, como él, hacen de ella su tema, "descubrirla" literariamente, en su belleza y su furia, en el esplendor y las sombras funerarias de su ocaso. Porque los mundos culturales y sociales se dejan descubrir verdaderamente por la literatura, no cuando son estables y nada grave amenaza sus fundamentos, no cuando son todavía el marco dentro del cual y en virtud del cual se cumple un destino del hombre, su forjador, sino cuando esos mundos comienzan a deslizarse hacia su pérdida definitiva e irreversible, a traspasar el umbral de su derrota.

Malaquías Sotelo, el personaje de "La cámara oscura" (*Los desterrados*), viaja desde Misiones a Buenos Aires, y regresa extrañamente enfermo. Ha perdido la voz, la palabra, la capacidad por lo tanto para seguir comunicándose con lo que había sido su mundo de todos los días. Muere intentando articular una razón que nunca alcanzó a salir de su boca. Buenos Aires, su vida cotidiana burguesa, contamina, transmite un mal, "enferma". Pero si de aquí alguien quisiera sacar la idea de un Quiroga que se traslada desde Buenos Aires a Misiones porque percibe en la naturaleza un reducto saludable que lo aparta y lo preserva del virus diseminado en el espacio urbano por la sociedad industrial naciente, estaría por completo en un error. La naturaleza no tenía ya nada de saludable. Igual que el narrador de *Los perseguidos*, estaba también contagiada. El mal es el mismo.

En *Los perseguidos*, según vimos, el narrador reacciona fascinado ante Lucas Díaz y su locura. Va tras él. En la persecución se contamina y acaba asomándose al abismo de la desintegración inminente de su conciencia. Al abismo ingresa por la puerta de la fascinación. Cuando la naturaleza emerge, implicada, en la perspectiva de la intuición de Quiroga, reacciona igual que su narrador: fascinado. Y repite el mismo movimiento: va tras ella. A vi-

vir en ella, a compartir su destino y a entrar por la puerta de la fascinación a un nuevo abismo, no ya al de la locura inminente, sino al que los cuentos misioneros hacen visible: el abismo de la muerte inminente. Pero, en uno y en otro caso, el abismo que vemos es el de la ruptura. En la medida en que, herida, se retira del escenario histórico, la naturaleza, como espacio literario de vida, no puede ofrecer, al personaje, otro horizonte que no sea el suyo. Y el suyo es un horizonte bloqueado. Por eso pasa a ser lo que los cuentos misioneros revelan: un ámbito poblado de signos de mal agüero, de fracasos y desastres. Los mismos signos se repiten, y no podía ser de otra manera, en novelas como *La vorágine* o *Doña Bárbara*.

Cuando en 1910, recién casado, se instala a vivir y a trabajar en Misiones como un colono más, construyendo él mismo su casa, desbrozando el monte para el cultivo, escribiendo sus cuentos o realizando tareas de encuadernación, o ensayando la cerámica, laborioso, incesante en medio de la soledad y la selva (21), Quiroga no huye de la sociedad industrial. La lleva consigo en su afición, nunca abandonada, por las máquinas, los motores, por la fotografía. La lleva en sus lecturas de poetas y narradores modernos, y por supuesto en su propia literatura. Desde mucho antes se había entregado a la nueva sociedad, a su espíritu y a sus desgracias, no a sus complacencias, buscando en ella el lugar y los elementos con que armar lo que siempre persiguió: un proyecto de vida y un proyecto literario que en el fondo fueran uno solo, porque no los concebía en discordia o paralelos, sino en una gran alianza.

En la primera década del siglo, un escritor podía darse desde luego como materia literaria lo que entonces nacía: las nuevas relaciones de vida cotidiana burguesa, el nuevo tiempo que las acompañaba, abierto al futuro y al cambio, e imaginar, a partir de ahí, mundos y personajes posibles. O también podía volver la mirada hacia las pequeñas y grandes víctimas que la sociedad en ascenso iba dejando a su paso. Quiroga, de una sensibilidad catastrófica similar a la de Poe, el cuentista norteamericano que tanto admiraba, opta por lo segundo. Por una literatura que hiciera visible los rostros que empezaban a borrarse, las viejas identidades que se disolvían. Es decir, lo que, roto y desintegrado, caía. La naturaleza en primer lugar. El proyecto de vida en Misiones y el proyecto literario de los cuentos misioneros, son la expresión de lo que Quiroga entendía como sinceridad consigo mismo.

(21) V.E. Martínez Estrada, *El hermano Quiroga*, E. Arca, 1966. pp. 57-66.