

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE:
MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y
ECUATORIANA

ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA MUERTE REPRESENTADA EN LOS
CUENTOS *EL SOLITARIO*, *A LA DERIVA*, *LA MIEL SILVESTRE* Y
YAGUAÍ, DE HORACIO QUIROGA; Y, *LA LLUVIA DE FUEGO*, *YZUR*,
EL MILAGRO DE SAN WILFRIDO Y *LA ESTATUA DE SAL*, DE
LEOPOLDO LUGONES

NOMBRE

IVO ALBERTO RAMÓN MACKLIFF

DIRECTOR: CARLOS AULESTIA

QUITO, 2019

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN -----	ii
INTRODUCCIÓN -----	1
1. ESTADO DEL ARTE -----	5
2. HERRAMIENTAS UTILIZADAS PARA EL ANÁLISIS -----	7
2.1 La Narratología de Mieke Bal -----	7
2.2 Motivación literaria -----	15
3. CONTEXTO DE LOS AUTORES -----	17
3.1 Breve biografía de los autores -----	17
3.2 Estilo y técnicas narrativas de Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones -----	21
3.3 Ambiente social y cultural de Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones -----	25
4. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO. -----	30
4.1 Tipo y construcción de personajes. -----	30
4.2 Motivación y personajes -----	41
4.3 Relación de los personajes con el entorno. -----	50
5. REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE -----	55
5.1 La muerte: análisis de sus representaciones en los cuentos seleccionados de Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones -----	55
CONCLUSIÓN -----	71
REFERENCIAS -----	74

RESUMEN

El propósito de este análisis descriptivo es identificar las líneas comunes en la forma de entender la muerte que se presenta en los cuentos de Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones, para así tender un puente entre ambos estilos.

La muerte en ambos autores está determinada por la idea del absoluto, representada en Quiroga a través de la naturaleza, y en Lugones por medio de Dios y la ciencia. La muerte canalizada a través de los actores de sus obras no son más que una manifestación de las ideas sobre lo eterno que los autores guardaban en sí.

Para realizar este análisis se utilizó algunos conceptos de la Narratología propuesta por Mieke Bal, siendo los elementos usados para la descripción de los actores la base del trabajo. Además de, basándose en las disertaciones de Wolfgang Kayser, plantear las motivaciones de los personajes que sirven de impulso a la trama.

INTRODUCCIÓN

La muerte ha sido uno de los temas que más ha intrigado a la humanidad desde el principio de los tiempos. Esta ha sido tratada desde diferentes versiones, tanto médica, filosófica, psicológica y por supuesto artística. Dentro del arte, la muerte muchas veces es utilizada como un símbolo y una motivación.

Símbolo debido a la necesidad de que, a través de esta, el autor tenga la libertad de vincular ideas, posturas o problemáticas que lo abrumen y que de otra manera sería muy difícil o trivial asumirlas. Bajo esta perspectiva la muerte puede ser un recurso que, a la vez de darle mayor profundidad a un relato, le otorgue varios niveles de análisis que van desde lo meramente estilístico hasta interpretaciones sociales, culturales, religiosas, políticas, etc. Este es a la vez el mayor riesgo que se corre al realizar un trabajo en el cual se analiza un tema con tantas aristas, ya que el aterrizaje de este tema puede tener tantas posturas como lectores, esto sin embargo será limitado centrándose en una sola autora principal.

Por otro lado, se trata de una motivación porque a pesar de existir un número infinito de elementos que el escritor puede usar para mover a la historia, estos deben tener una base medible y reconocible. Algo que puede identificarse en el texto como su razón del ser. Algo que sea más que un simple tema general y que además le otorgue sentido a los personajes y a sus acciones. En caso de no tener una motivación que propicie las acciones, no se trataría de un texto narrativo que dé movimiento tanto a los actores como a la trama, quedándose en un nivel de reflexión, soliloquio o ensayo.

Dentro de este ámbito es necesario reconocer que cada escritor le da un motivo y uso diferente a la muerte. Esta es la inquietud principal que atraviesa el trabajo. Se intentará identificar las maneras en que estos autores lo hacen; es decir, encontrar una marca personal en los textos para después intentar unificarlos en un postulado en común. Así, a pesar de tratarse de una descripción de los cuentos, esta descripción busca relacionarse con el fondo de los mismos.

Las razones por las que se escogieron a Quiroga y Lugones sobre el mar de escritores que han existido en Latinoamérica radican en primer lugar en la importancia de la desgracia en su vida, la cual no fue sencilla, a pesar que tuvieron la oportunidad de que así fuera.

Para ambos la existencia no fue un privilegio sino una carga. Casi todo artista ha tenido a la muerte como protagonista en por lo menos una de sus obras, pero muy pocos la tuvieron como parte sustancial de su ser. Más que un factor externo, esta fue casi parte de la esencia de su personalidad, lo que los vuelve mucho más interesantes que cualquier otra persona para este análisis.

Otro factor que influyó en la selección de los mismos es la distancia temporal. Estudiar autores contemporáneos siempre llevará riesgo a la hora de realizar un análisis objetivo. La cercanía limita el estudio, ya que se contaría con una presencia fuerte de sus escritos tanto en el lector como en las fuentes de consulta.

También destaca el hecho de que cada uno ejerció influencia sobre el otro a nivel personal, lo que los vuelve candidatos idóneos para la realización de este estudio comparativo. Fueron amigos íntimos, lo que le da otra perspectiva a la tesis. Aunque esta no se centrará en rasgos biográficos, la amistad que mantuvieron hasta el final de sus días será algo que tomar en cuenta a lo largo del estudio realizado.

En el trabajo, el eje sobre el cual va a girar la investigación es la manera en la que se representa la muerte en los personajes de los textos seleccionados de Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones, y cómo se construye esta representación. Para esto se analizarán los ambientes, recursos y contextos, todo como soporte a los personajes. Si bien la muerte es un tema que ha sido tratado exhaustivamente, en esta ocasión se la analizará desde el punto de vista de la construcción de los actores (humanos o no) y de las técnicas y motivaciones que se utilizaron en los relatos.

Se prestará atención especial a la muerte no convencional, en otras palabras, el análisis no se limitará a estudiar la muerte biológica de los protagonistas; también se repasará el estado de *no vida* que llevan los personajes antes del fin total de su existencia. Los cuentos seleccionados se caracterizan por no tomar la muerte como el clímax de la historia, sino por desarrollar personajes *muertos en vida* o que de alguna manera han sido condenados o preparados para su destino.

Para determinar el contraste existente entre el concepto de muerte que manejan ambos autores es de vital importancia entender el contexto en el que se desarrollan, por lo que a pesar de no tratarse de una tesis que se centre en sus vidas, se va a presentar el ambiente social en el que se desenvuelven y escriben los cuentos mencionados. Al presentar el entorno que marcó a los autores, también se intentará concebir la razón de fondo que hace que los

textos de los mismos contengan esta temática. La Literatura no es un fenómeno aislado del mundo real, es una extensión o reflejo de este, bajo esa idea al estudiar a la muerte en la narrativa también se logra descifrar la postura de una sociedad.

Se ha elegido cuentos con diferentes ambientes, en los que se podrá analizar tanto escenarios de la zona rural como de la ciudad; además, se presentan historias y personajes lo más variados posible. Así, además de analizar causas, consecuencias y personajes diferentes, se podrá contrastar distintas ideas del mismo cuentista, lo que enriquecerá el análisis.

Es de suma importancia recalcar que **no se hará un estudio exhaustivo y detallado de cada uno de los ocho cuentos**, sino un diagnóstico general del estilo de cada autor. Para esto se recurrirá a ejemplos específicos de los textos e ideas base que se encuentran en sus obras.

Todo este trabajo se relacionará con la Narratología, en este caso en las ideas de Mieke Bal. La elección de esta autora en particular se debe a la familiaridad con su trabajo además de esta prestarles gran interés a los personajes. Si bien existen más autores que tratan los conceptos, se ha considerado que lo más propicio es mantener una sola fuente para evitar contradicciones y divagaciones.

Los elementos que expone la autora son varios y vastos. Estos van desde el tiempo, pasando por la historia, los acontecimientos, las palabras, etc. No obstante el centro del interés será lo concerniente a los personajes, esto no quiere decir que los demás conceptos no sean importantes, por el contrario, ayudarían mucho a fortalecer la propuesta, pero al enfocarnos en un solo aspecto garantizamos que todo el trabajo lleve una línea. Se reitera que analizar cuatro cuentos de cada autor profundizando cada aspecto narratológico sería una labor demasiado ambiciosa para el fin que se persigue. Así, aunque se mencionará varios aspectos propuestos por Bal siempre que sea necesario, nos concentraremos en uno solo.

Se consideró de mucha importancia incluir tanto una breve biografía de los autores así como el contexto en el que estos vivieron. De esta manera se logrará, hasta cierto punto, entender los factores externos que influyeron en sus vidas e interpretar sus escritos. Encontrar el símbolo de la muerte es algo que la narratología sola no puede hacer, por eso la necesidad de recurrir a estos aspectos mencionados.

Finalmente, la motivación literaria es básica para darle mayor énfasis a lo que mueve a los autores; por lo tanto, se expondrán las mismas de cada personaje protagonista de los cuentos.

Con todos estos recursos se plantea un trabajo que, si bien se centra en la muerte y los personajes desde algunos conceptos narratológicos, también incluyen otros aspectos que enriquecen el estudio, teniendo cautela de no saturar la investigación o divagar en cuestiones que no aportan a la misma.

También se han incluido gráficos que señalan la relación de los actantes y el papel de la muerte en estos, para así facilitar la comprensión en caso de necesitar recurrir a apoyos visuales.

Con todos estos recursos se partió desde la idea de entender el motivo y significado de la muerte en los personajes de los cuentos seleccionados. Después de los estudios desde todas las perspectivas planteadas se logró identificar estos puntos, los cuales se plantean en las conclusiones del trabajo. Más allá de tratarse de resultados sorprendidos o inesperados, se logra contar con una base teórica que sustenta la afirmación basándose en la metodología que se siguió en el análisis.

1. ESTADO DEL ARTE

La bibliografía sobre la muerte en la literatura es amplia. Esta abarca sinfín de artículos, notas de prensa, trabajos académicos, crítica, investigaciones, etc. Con el fin de delimitar el ámbito de interés de este trabajo, nos centraremos únicamente en tesis de grado y posgrado de Universidades de Ecuador desde el 2014.

La Pontificia Universidad Católica del Ecuador presenta la tesis titulada *Horacio Quiroga, el Horror en el Cuento Latinoamericano*, escrita por Abril Altamirano. En este documento se hace un recorrido del cuento como género literario, vinculando al autor uruguayo con sus modelos como Poe y Kipling, para posteriormente analizar el horror en sus obras a través del estudio de dos de sus cuentos. Esta tesis data del 2018 (Altamirano, 2018: pág. 3).

La Universidad que más trabajos sobre Horacio Quiroga almacena es la Universidad Técnica Particular de Loja. Entre estos se encuentra *Análisis narratológico de la obra literaria Cuentos de la selva del escritor uruguayo Horacio Quiroga*; del 2014, escrita por Norma Lucía Astudillo. En esta obra se realiza un análisis narratológico sobre cuentos seleccionados, además de incorporar la idea de lo salvaje (Astudillo, 2014: pág. 1).

De igual manera, la obra *Análisis narratológico y textual de Los cuentos de la selva, de Horacio Quiroga como Literatura Infantil y Juvenil*, escrita por Edwin Córdova, en 2014, hace un repaso sobre la vida y obra del autor, además de un análisis de los cuentos del libro propuesto. A diferencia de los demás obras, en esta se propone un análisis textual basándose en el trabajo de Roland Barthes. (Córdova , 2014: pág. 1).

Liliana Matute, en 2016, realizó el trabajo *La presencia de la Muerte en la vida y obra Cuentos de amor, de locura y de muerte: “Una estación de amor”. “la muerte de Isolda”, “El solitario”, “los buques suicidantes”, “A la Deriva” de Horacio Quiroga*. En esta se realiza un estudio de la muerte como musa en las obras seleccionadas, relacionando la fatalidad en sus obras con la desgracia como protagonista en la vida del autor. (Matute, 2016: pág. 1).

En 2015, Miriam Mora, presenta la tesis para maestría titulada *Análisis narratológico del libro “cuentos de la selva” de Horacio Quiroga*. Para este trabajo, la autora se basó en conceptos narratológicos como tiempo, personajes, narrador, entre otros; con los cuales se realizó el análisis de 8 cuentos. (Mora, 2015: pág. 1)

El texto *Análisis narratológico de Cuentos de amor, de locura y de muerte: “La gallina degollada”, “El almohadón de plumas”, “A la deriva”, “La insolación” y “Los mensú”, del escritor Horacio Quiroga como mediación lectora, para adolescentes de 10mo. año de EBS* escrita por René Tapia en 2014, además del análisis narratológico llevado a cabo en las demás obras, incluye un trabajo cuantitativo basado en encuestas aplicadas a estudiantes de educación básica. (Tapia, 2014: pág. 1)

Cabe recalcar que las tesis mencionadas pertenecen a dos universidades, las cuales trabajan la literatura en tercer y cuarto nivel; en otras instituciones el trabajo sobre Horacio Quiroga es casi inexistente.

En el caso de Leopoldo Lugones, la investigación en instituciones nacionales en cuanto a su vida y obra es nula, estas se concentran en universidades extranjeras, principalmente del sur del continente.

No se ha planteado en la academia ecuatoriana un estudio en el que se incluya a ambos escritores, por esta razón se optó por realizar un trabajo en el que se intentara vincular la obra de ambos autores, tanto desde el aspecto de la muerte como en el narratológico. De esta manera se hace una contribución que no ha sido vista en el ámbito académico local al darle mayor contexto a sus trabajos entrelazándolos y focalizándolos. Con esto se pretende dotar de un panorama general sobre los albores de los cuentos en Latinoamérica.

2. HERRAMIENTAS UTILIZADAS PARA EL ANÁLISIS

2.1 La Narratología de Mieke Bal

Para la realización del trabajo se recurrirá básicamente a la narratología. La autora con la que se trabajará es Mieke Bal. Se plantea una sola fuente para evitar la excesiva divagación entre conceptos y mantener una línea constante en el trabajo. A continuación se describen los conceptos principales de su obra y es importante destacar que se trata de una presentación general, pudiendo no todos estar incluidos en la labor de descripción, esto dependerá de las necesidades que cada cuento presente.

Según la definición de la autora, la narratología es la teoría de los textos narrativos; es decir, un conjunto sistemático de opiniones generalizadas sobre un segmento de la realidad del cual se intenta pronunciarse (Bal, 2014, pág: 11). Pero antes de profundizar más en la teoría, es necesario determinar cuál es en sí el objeto de estudio de esta.

En primer lugar hay que entender el *sistema narrativo* como todo el conjunto de características de cada texto narrativo. Es decir, cada texto, obra o creación posee características que podrían entenderse comunes. Si bien cada una consta con la originalidad necesaria, se crean patrones que pueden ser rastreados o estudiados en diferentes textos. A esto es lo que se denomina sistema narrativo. No a un texto aislado, sino al conjunto de obras creadas y que forman la literatura en sí (Bal, 2014: pág. 11).

Ahora bien, si de este conjunto de obras o sistema narrativo se extrae un solo texto narrativo, este puede ser descrito basándose en los conceptos que contiene el sistema en sí.

Dando una explicación algo simplificada, los conceptos que se entienden de un todo, pueden ser usados para la descripción de una parte de este todo. La narratología entonces es el estudio de una obra específica y única basándose en los conceptos finitos que se obtuvieron del todo (Bal, 2014: pág. 13).

Una vez distinguida la diferencia entre el sistema narrativo y el texto narrativo, es necesario profundizar este último, el cual es la base del estudio de la narratología, remarcando que texto narrativo no es la historia, sino el relato de la historia.

Dentro de un texto narrativo existen varias versiones de un mismo tema, pero no es el tema lo que estudia la narratología, ya que sus recursos no llegan hasta eso, lo que estudia son las

diferentes formas en las que se expuso ese tema. Entonces, este mismo tema varía dependiendo de la fuente que la narra, no solamente en el uso de palabras, sino cambia en la forma en la que se disponen los acontecimientos. Estas formas son el centro de la narratología. Las palabras pueden ser estudiadas por otras teorías como la semiótica, pero la estructura en la cual estas palabras se usan es lo que estudia Bal.

En este punto es importante señalar que el lector únicamente cuenta con el texto. Esta herramienta sirve para estudiar lo que el autor plasmó sobre el papel, dejando de lado otros aspectos. De ahí la importancia de entender a la narratología como un mecanismo para desarticular el texto, más no para darle un sentido a este.

Así, dentro de la narratología se plantean elementos, los cuales son los que determinan la forma de la fábula, entre estos elementos están los actores, Estos son los que se organizan de tal manera que se pueda crear el efecto deseado en el lector. (Bal, 2014: pág. 87).

Respecto a la duración del tiempo, se presentan dos elementos indispensables: crisis y desarrollo. La postura que tenga el autor sobre cada forma de ver el tiempo en la fábula depende además del gusto personal, de las necesidades que el cuento tenga (Bal, 2014: pág. 46). El desarrollo, si bien favorece una narración en la cual se puede describir con mayor detalle la historia y representa tanto personajes como situaciones, podría resultar muy plano sin los puntos de giro que presentan las crisis, de igual manera las crisis por sí solas no dan espacio para una consolidación de los actantes.

Según la autora, al elegir si la narración tendrá como eje la crisis o el desarrollo se acarrea consecuencias a la trama. Entre estas consecuencias se destaca que los textos que se basan en el desarrollo tienden a ser historias muy largas debido a que se incluye tanto material como se considere oportuno, además que el conocimiento de los actores se construye lentamente a lo largo de la narración. Por otra parte, las obras que giran alrededor de la crisis solo presentan pasajes muy específicos del actor al no tener estos mayor desarrollo por parte del autor (Bal, 2014, pág: 87).

Estos dos aspectos no están aislados dentro del marco del tiempo, existe otro aspecto muy importante a notar y es la cronología.

Si bien la fábula es el hilo de acontecimientos, estos siguen (no en todos los casos, por supuesto) un orden lógico a través del cual se narran las actividades que realizan los actantes, esta es la cronología. Es normal que en la cronología existan ciertos agujeros que se crean

por la eliminación de partes de la historia que no son importantes. Por ejemplo, el desayuno del protagonista, cuál es su medio de transporte, si el día anterior le pareció interesante algún párrafo de un libro, etc. A estos agujeros se le llama interrupción (Bal, 2014, pág: 48).

Además de la interrupción, el paralelismo es otra característica de la cronología que se debe tomar en cuenta. Es común en algunos textos que no se siga únicamente la historia principal o los acontecimientos que ocurren al protagonista, puede haber historias paralelas que en algún punto de la trama se cruzarán con la principal, es decir se lleva a cabo dos líneas, cada una con sus interrupciones y que de forma explícita, o no, se atravesarán en algún punto (Bal, 2014, pág: 48).

Otro concepto que menciona la autora, de suma importancia para el análisis de la trama, es el lugar (Bal, 2014, pág: 50).

En muchas ocasiones, el autor dejará claro el sitio donde ocurren los acontecimientos, describiendo aunque sea de forma muy superficial dónde los actantes llevan a cabo los hechos. Sin embargo, es posible que se encuentren textos en los cuales no se dé información sobre el espacio donde ocurre la historia. En este caso, debido en parte a que la imaginación humana necesita crear un espacio físico, el lector completará o creará de la nada el sitio según sus propios antecedentes o conceptos. Por ejemplo en la tradición occidental, arriba y abajo tienen una carga propia del cristianismo (cielo - infierno) y esto a su vez le dará una carga ideológica al texto que se construye, así el lector optará por asociar estos espacios basándose en este antecedente.

Un punto importante es el narrador. En primer lugar hay que recalcar que existe una relación inseparable entre la narración y la focalización. Como menciona Bal, mientras haya lenguaje existirá alguien que lo emita. Mientras existe un texto narrativo, existirá un narrador. La diferencia entre narrador y personajes es que el narrador puede hablar sobre sus propios acontecimientos o sobre los acontecimientos de otros desde su voz y su postura exterior (Bal, 2014, pág: 107).

Se distingue entonces dos formas básicas de narrador: el narrador vinculado a un personaje y el narrador externo. A su vez hay que distinguir que dentro de la narración cualquiera de ambos modelos de narrador expuesto se guiará por la focalización, pudiendo coincidir todos estos roles en uno solo o mantenerse por separado.

Por otra parte, es de suma importancia conocer cómo la autora estudia a la historia en sí. Para Bal, si la fábula es el producto de la imaginación, entonces la historia es producto de la ordenación. La diferencia entre escritores radica justamente, a parte del lenguaje, en el orden que este le da a los acontecimientos.

Para darle orden a la historia, se plantean los siguientes mecanismos:

Ordenación por secuencias.- En la vida cotidiana existe un orden lógico de los acontecimientos. Por ejemplo no se puede llegar a un sitio sin antes haber salido. Sin embargo esto se puede alterar a través del uso correcto de los verbos (en pretérito indefinido, por ejemplo), por medio de las deducciones que se hacen con los datos otorgados por el autor e incluso a través de la lógica cotidiana mencionada anteriormente nos es relativamente sencillo darle orden a los hechos que se nos presentan. Este orden-desorden que se plantea en algunos textos contribuye en primer lugar a una lectura más intensa, además de facilitar poner mayor atención a un punto de interés. Este fenómeno tiene un nombre específico, se denomina desviaciones cronológicas o anacronías, las cuales no son más que las diferencias entre la ordenación de la historia y la cronología de la fábula. Estas son mucho más comunes en historias largas y complejas, ya que por lo general se emplean para presentar datos relevantes del pasado o anticiparse al futuro (Bal, 2014, pág: 59).

Dirección, distancia, lapso.- Tomando en cuenta lo que se expone sobre las desviaciones cronológicas, a su vez se presentan tres aspectos claves para llevar a cabo esta, los cuales son dirección, distancia y lapso.

En cuanto a la dirección existen dos posibilidades: la retrospección y la anticipación. Cabe recalcar que estas direcciones abarcan únicamente los hechos ocurridos, no los monólogos interiores (Bal, 2014, pág: 62).

Por otro lado, la distancia se refiere al intervalo, grande o pequeño, en los que se separa los acontecimientos. Dentro de la distancia también se reconocen algunos tipos, siendo estos la analepsis externa, cuando nos remontamos a un evento ocurrido fuera del tiempo de la fábula, analepsis interna, cuando un evento ocurre dentro del tiempo de la fábula, y retrospección mixta, cuando empieza con algo que ocurrió fuera de la fábula y terminó dentro de la fábula (Bal, 2014, pág: 67).

Asimismo el lapso, como lo describe Bal, es la extensión que ocupa la anacronía. Al igual que los términos anteriores, esta también se subdivide, en esta ocasión en completa o

incompleta. Distinguiéndose en que la segunda se da cuando después de un corto lapso se hace de nuevo un salto hacia delante (Bal, 2014, pág: 69).

Otro dato de vital importancia, dentro del ámbito de la historia, es la del ritmo (Bal, 2014, pág: 76). A pesar de haberse creado a lo largo de la crítica literaria varias fórmulas para “medir” el ritmo, estas no son del todo aplicables. Aquí es importante entender que el ritmo no está ligado a la cantidad de palabras o líneas que se le dedican a un acontecimiento, sino a la importancia que se le da a este. Por ejemplo al momento de narrar la vida de un hombre, los primeros años de vida se revisaran de forma muy superficial, mientras su primer amor se llevará más atención lo que hará que a este último se le dedique más detalle, variando así de forma directa el ritmo de la lectura. A continuación se describe presentan algunas formas del ritmo:

El resumen, el cual consiste en comprimir una gran cantidad de información relevante en pocas líneas, párrafos o páginas, mientras sucesos cotidianos y rutinarios se presentan con mucho detalle. Esta técnica es usada continuamente por escritores para reflejar hastío o aburrimiento en los personajes (Bal, 2014, pág: 80).

La deceleración, que se trata de alargar la fábula en varias páginas de texto narrativo. Es útil para mostrar retrospectivas subjetivas de los actores y una herramienta muy rara, en primer lugar por su dificultad para lograrla de forma estética, en segundo lugar porque se corre el riesgo de aburrir al lector (Bal, 2014, pág: 83).

Las pausas o detenciones de la narración para centrarse en un elemento, suceden con mucha más frecuencia que su hermana mencionada en el párrafo anterior. Estas, a más de cumplir con la función principal de mantener la fábula estacionaria mientras se expone algún punto, logra su cometido de forma plena cuando el lector no se percata de dicho detenimiento (Bal, 2014, pág: 83).

También hay que mencionar a la frecuencia, o la repetición de un hecho. Aquí la discusión se centra en si realmente no existe dicha repetición ya que en una narración no existen dos hechos iguales. Aunque sean detallados de la misma manera, con las mismas palabras, por lo menos uno va a ser siempre el primero y otro el segundo, marcando diferencia entre ambos.

A parte de todos los conceptos que se ha resumido, el trabajo se centrará en los personajes, por lo tanto se tomará como punto central para la tesis las disertaciones de la autora sobre los mismos.

Mieke Bal hace una distinción entre los actores y los personajes. Un actor constituye una posición estructural, mientras un personaje es una unidad semántica completa, es decir un personaje es una clase especial de actor con una construcción más profunda. El personaje no es necesariamente un ser humano, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica del mismo (Bal, 2014, pág: 87).

Según la autora, todo personaje es más o menos predecible desde la primera vez que se nos presenta hasta el final. Esto debido a que toda mención a la información del personaje contiene datos que limitan otras posibilidades. Mientras más descrito, más limitado. Por ejemplo: la referencia a un personaje solo por medio del pronombre personal ya delimita su género, y esto entonces pone en marcha toda una serie de limitaciones (Bal, 2014, pág: 91).

Una descripción exterior del personaje limita aún más sus posibilidades. Si es un personaje viejo, hará cosas distintas a las que haría si fuese joven. Si es atractivo vivirá de forma distinta a si fuese feo, si es rico vivirá de otra manera que si fuera pobre. Tomando en cuenta que todas estas características son acumulables, nos encontraremos con una pre-concepción del mismo. Aunque si bien en la literatura esto se puede romper, es imposible retorcer al personaje hasta convertirlo en algo que no es.

Mieke Bal expresa que en muchos casos concluimos, después de algún detalle sobre un personaje, que estaba relacionado con un acontecimiento o con una serie completa de acontecimientos. Es importante señalar este aspecto ya que manifiesta que se debe establecer conexiones y coherencia, de esta forma no es lo mismo que señalar lo predecible de antemano. Lo predecible, aunque tedioso, facilita la búsqueda de coherencia y contribuye a la formación de la imagen de un personaje a partir de información otorgada (Bal, 2014, pág: 93).

También es necesario dejar claro que siempre existe una evolución en el personaje. La primera vez que este aparece no sabemos todavía mucho sobre él. Las cualidades que se implican en la primera presentación no son captadas completamente por el lector. En el curso de la narración las características se repiten con tanta frecuencia, pero de formas sutiles, que surgen de forma más o menos clara. La repetición, es por lo tanto, un principio importante de construcción del mismo (Bal, 2014, pág: 93).

Por otro lado, el término actante indica una clase de actores, considerados en sus relaciones entre sí, es decir con mayor interrelación en la trama. Para Mieke Bal los actantes son una clase de actores que comparten cierta cualidad característica, este rasgo compartido se relaciona con la intención de la fábula en conjunto. Un actante es por lo tanto una clase de actor que tiene una relación con el principio de la fábula. A esta relación se la denomina función. Se podría decir entonces que el actante y la fábula tienen una relación simbiótica (Bal, 2014, pág: 34).

La primera y más importante relación entre el actante y la historia se da entre aquel que persigue un objetivo y el objetivo mismo. La relación se puede comparar con la que existe entre el sujeto y el objeto directo en una frase. Si bien podría darse el caso de un personaje que pareciera no tener un objetivo establecido, que vaga sin propósito alguno entre las líneas, en algún punto se le asignará una tarea, cuya importancia en sí no es determinante, sino únicamente en relación con el actante que la busca (Bal, 2014, pág: 34).

Hay que notar que la intención del sujeto en sí misma no es suficiente para alcanzar el objeto. Debido a esto, siempre existen poderes que o bien le permiten que alcance su meta o bien se lo imposibilitan. Se puede entonces distinguir otra clase de actor al que se llama *dador* y la persona a la que se le da el objeto se convierte en receptor, también conocido como destinatario (Bal, 2014, pág: 36).

Bal también plantea los conceptos de ayudante y oponente. Estos actores son distintos de los demás, no están en relación directa con el objeto sino con el sujeto. Su relación no es directa con la historia, sino a través del actante principal (Bal, 2014, pág: 38).

Algo interesante a notar es que cuanto mayor sea la orientación de la fábula hacia el mundo exterior, mayor será el número de actores; en el grado en que la fábula sea subjetiva, se oriente hacia el sujeto, decrecerá el número de actores. Es decir un relato que se centre en la interiorización de una persona no necesitará de gran número de personajes, mientras que al centrarse en el *mundo exterior* que rodea al actante principal, aparecerán más personajes (humanos o no) (Bal, 2014, pág: 40).

Una fábula también puede tener un anti sujeto que no es lo mismo que un oponente. Un anti sujeto busca su propio objeto, y en esa búsqueda se encuentra, en ciertas ocasiones, en contradicción con la del primer sujeto. No se trata de un rival necesariamente, sino de un actante paralelo (Bal, 2014, pág: 40).

También es importante recalcar la competencia del sujeto para lograr sus objetivos. Entendiéndose como competencia la habilidad, herramientas o recursos que se le han asignado a lo largo de la historia. En esta categoría se distinguen tres factores importantes:

- a) La determinación o la voluntad del sujeto para proceder a la acción,
- b) El poder o la posibilidad
- c) El conocimiento o la habilidad necesarios para llevar a cabo su objetivo (Bal, 2014, pág: 41).

La mayor o menor interferencia de estos factores alterará el curso de la fábula y del actante.

Finalmente, con la información en torno a los actores, Mieke Bal los agrupa según sus relaciones de la siguiente manera:

- 1.- Relaciones psicológicas.- determinan la clasificación de los actores en paradigmas psíquicos.
- 2.-Relaciones ideológicas.- Los actores deben entrar siempre en contacto con las posiciones ideológicas que rigen en el mundo en el que evolucionan.
- 3.- Todo tipo de diversas oposiciones.- Pueden convertirse en importantes sobre la base que, a primera vista, no tengan un fundamento psicológico o ideológico (Bal, 2014, pág: 44).

2.2 Motivación literaria

Se ha considerado importante hacer mención a lo que se conoce como motivo literario, para esto se tomará en cuenta lo que menciona Enrique Margery Peña al respecto.

Según este crítico, el término de “motivo literario” excluye el recurso al que se recurre para explicar ciertos aspectos injustificables de la obra, como una suerte de *deus ex machina*. Sin embargo, y haciendo de lado las aclaraciones de lo que no es o no se acepta como definición de motivo literario, existe un sinfín de posturas al respecto de lo que sí es, que van desde el tema de la obra hasta un ademán lingüístico; es decir, la concepción de motivo literario va desde lo meramente artístico hasta la concepción formal de la narración (Margery, 1982: pág. 3).

Según Margery, el término motivo ha llegado a constituirse en la denominación de cualquier unidad de *textura significativa* o formal de la obra literaria con la única condición de que esta tenga una característica itinerante, es decir siempre regrese y esté presente a lo largo del texto, el problema de esto es que este elemento, con estas características, no necesariamente debe ser operativo o efectivo. Es necesario entonces diferenciar el motivo de la situación (Margery, 1982: pág. 19).

En primer lugar, el motivo tiene dos niveles de enunciado: por un lado tenemos la descripción del momento en sí, y por otro lo que conlleva la capacidad de aludir al acontecimiento. Por ejemplo en una novela, la descripción de un hombre aberrante, expulsado por la sociedad es el primer nivel de enunciado, mientras el otro se deduce como “el extraño” siendo este el que arma la estructura (Margery, 1982: pág. 19).

Un segundo punto a determinar es la diferenciación entre motivo y tema. Mientras el tema es muy general, el motivo puede relacionarse de forma concreta con la situación. El tema posibilita una variedad de denominaciones dependiendo de la lectura del texto. Si bien se podría decir lo mismo del motivo, la diferencia es que este último puede restringirse ostensiblemente debido al uso de los enunciados como se vio anteriormente (Margery, 1982: pág. 20).

Así tenemos que el enunciado es el mecanismo mediante el cual un motivo es expresado, es su vehículo para *salir a la superficie*, haciéndolo en un primer nivel por medio del enunciado propiamente dicho y de un segundo nivel a través de lo que este enunciado conlleva para la trama. Entonces el motivo se entiende como la fuerza que empuja la historia y el tema es el

marco referencial. Un motivo es la concreción del tema de forma clara que limita las posibilidades de interpretación, siendo más específico.

A su vez se distingue el motivo principal del secundario, que no es inherente a cada motivo como tal, sino a su rol en la historia, pudiendo ser en algunos casos principal en una obra y secundaria en otra obra. (Margery, 1982: pág. 23).

Por otra parte, Wolfgang Kayser hace una distinción entre asunto y motivo. Para él, el asunto es la base “real” sobre la cual se lleva a cabo la narración. Esto se puede entender como las noticias, hechos, sucesos, etc. reales sobre los cuales el autor se inspiró para crear su obra, esto debido a que, primordialmente en textos que datan de la edad media y el renacimiento, la “imaginación” del autor no era suficiente para justificar el ponerle atención a su obra, esta necesitaba una base “verdadera” para la cual esté creada (Kayser, 1992: pág. 70).

Por otro lado el motivo está contemplado en el asunto. Y se trata de unidades independientes que sin embargo no están fijadas a los personajes o el marco, por lo que continúan como estructuras sólidas después de haber eliminado las fijaciones individuales. El motivo es una situación típica que se repite, llena por lo tanto de significado humano. En este carácter de situación, reside la capacidad de los motivos para aludir a un antes y un después. Estos están relacionados a una fuerza motriz, que le da el nombre (Movere=movimiento). (Kayser, 1992: pág. 75).

3. CONTEXTO DE LOS AUTORES

3.1 Breve biografía de los autores

Se ha considerado importante hacer un brevísimo recuento de algunos aspectos biográficos que son interesantes a la hora de realizar un trabajo en el que se vincula a ambos artistas, por eso a continuación se describen hitos biográficos importantes.

El caso de Quiroga es muy conocido en el mundo literario. La muerte, la desgracia y la mala suerte fueron protagonistas en su existencia. Incluso en su fecha de nacimiento existe confusión. Algunos investigadores como Pedro Henríquez Ureña fechaban su nacimiento en 1879 por lo que se tuvo que recurrir a documentos oficiales para aclarar que su fecha exacta de nacimiento fue el 31 de diciembre de 1878. De igual manera no hubo pocas voces que cuestionaron su nacionalidad al haber un rumor que decía que si bien nació en El Salto, Uruguay, fue inscrito en el Consulado de la República Argentina. Esto sin embargo ha sido desmentido al no haber ningún documento que sustente esa hipótesis (Rodríguez , 1961: pág. 21).

Desde muy niño tuvo que enfrentarse al infortunio. A los tres meses de edad su padre muere en un accidente al regresar de caza. Su arma de disparó mientras la sostenía y al mismo tiempo amarraba el bote que había utilizado matándolo instantáneamente. Todo esto ocurrió al frente de su esposa y de Horacio.

Habiendo superado este hecho, su madre había entablado una nueva relación con un hombre llamado Ascencio Barcos, casándose con él en 1891. El niño le había desarrollado cariño sincero, sin embargo su padrastro se suicida al no poder soportar los ataques provocados por la parálisis cerebral que le fue diagnosticada.

El ya joven Horacio, en 1897, conoce a una muchacha de nombre María Esther Surkonsky, de quien se enamora profundamente. Los padres de la joven, al no estar de acuerdo con la relación, la llevan a vivir a Buenos Aires. Esto no desanima a Horacio quien realiza viajes constantes para encontrarse con ella. Así su vida se divide entre Uruguay y Argentina, donde comienza a moverse en el ambiente literario local, y si bien el romance con la joven se fue diluyendo hasta finalizar, tuvo la oportunidad de conocer a Leopoldo Lugones y entablar una fuerte amistad con él.

En 1900 empieza una nueva aventura, decide viajar a París (como todo intelectual de la época que se digne de serlo), donde intenta moverse en la esfera artística e intelectual europea, pero fracasa rotundamente. Regresa a los pocos meses, quebrado tanto emocional como económicamente, ya que había gastado el poco dinero que le quedaba de la herencia que había dejado su padre. Vuelve luciendo una espesa barba que nunca más se quitaría.

En 1902 su amigo Federico Ferrando le dice que quiere batirse en duelo con un mal crítico de sus obras. Quiroga se ofrece a revisar y limpiar su arma antes del acontecimiento. Mientras lo hacía se escapa un tiro que se aloja en la cabeza de su amigo y Horacio es detenido por asesinato. Más allá de los pocos días que estuvo en la prisión, hasta que se aclaró el hecho, quedó profundamente devastado por el incidente.

En 1903 Leopoldo Lugones lo invita a formar parte de una expedición a Misiones, Argentina, Quiroga asiste en calidad de fotógrafo. En este viaje descubriría su pasión por lo salvaje, tanto que al regreso de su aventura liquidó todo lo que tenía pendiente en la ciudad, compró un terreno algodonero en la provincia de El Chaco y empezó un nuevo episodio en su existencia, en el cual volvió a fracasar por su nula experiencia en la empresa que había iniciado.

De regreso en la ciudad trabajó como docente. Entre sus alumnas se encontraba una adolescente de nombre Ana María Cirés, de quien se enamora. A pesar de la no aprobación de los padres de la joven, consigue su permiso para casarse, contraen nupcias en 1909 y viajan a Misiones, a un terrero que Quiroga, en su terquedad, había adquirido cuando el gobierno argentino daba facilidades a quienes querían ir a poblar esa región. En la selva se dedica al cultivo de yerba mate, tiene su primera hija, Eglé, y posteriormente nace su hijo, Darío. La situación era difícil para la familia, la joven esposa le suplicó en constantes ocasiones regresar a la civilización ante lo que Quiroga siempre respondía con una negativa. Cansada de la mala vida que llevaba en medio de la inhóspita selva decidió suicidarse ingiriendo cianuro en 1915.

Después de esto, Quiroga lleva a su familia a Buenos Aires y comienza a escribir para revistas conocidas. Conoce una nueva joven, María Elena Bravo, con la que se casa y tiene su segunda hija, Ana María. Regresa al campo y por un momento encuentra estabilidad; sin embargo, esta no duraría por mucho tiempo.

Quiroga sufre terribles dolores, su esposa al no tolerar al irritable Horacio y tras suplicarle en varias ocasiones que visite un médico ciudadano, a lo cual él se negaba constantemente, se lleva a sus hijos a Buenos Aires y Quiroga queda solo y enfermo en el campo.

El escritor cansado de su sufrimiento decide hacer caso al consejo y viaja a Buenos Aires, donde se realiza todos los exámenes que le diagnostican cáncer de próstata.

La madrugada del 19 de febrero de 1937 Horacio Quiroga bebe Whisky con cianuro. (Rodríguez, Prólogo, 1993)

El caso de Leopoldo Lugones toma un camino diferente al de Horacio Quiroga, aunque con un desenlace igual.

Nació en Villa María del Río Seco, Argentina, el 13 de junio de 1874, en el seno de una familia acomodada y con fuerte inclinación política. Desde pequeño logra demostrar sus dotes intelectuales, por lo que es enviado a seguir sus estudios superiores en la ciudad de Córdoba. A los 15 años abandonó la escuela formal, pero siguió estudiando por su cuenta geometría, botánica, aritmética, zoología y demás ciencias que lo apasionan (dentro de estas, las ciencias *ocultas*, que le fascinaban sobremanera).

A los 18 años dirigía un periódico y a los 20 años ya era famoso dentro del círculo intelectual del interior del país. Todo esto sin descuidar su pasión política, así fundó a los 21 años el Centro Socialista Obrero en Córdoba.

En 1896 decide viajar a Buenos Aires debido a las enemistades creadas en Córdoba por sus posiciones políticas. Después de un tiempo en la capital regresa para casarse con una joven de nombre Juana Agudelos y vuelve a Buenos Aires, donde se incorpora a un grupo de artistas socialistas. Es común verlo en actos públicos y mítines políticos. En 1897 crea el periódico socialista *La montaña*.

Con el ascenso del General Julio Roca como presidente de Argentina, Lugones se vincula más activamente a la política pero esta vez desde el poder, en diversos encargos públicos ofrecidos por el régimen al que apoyaba abiertamente.

Posteriormente, llegaría al poder en Argentina José Figueroa Alcorta, contrario al *roquismo* y a Lugones, por lo que este decide alejarse momentáneamente de la política y regresar a su antigua profesión, periodista.

Años después, Lugones regresaría a la política de la mano del nuevo presidente Roque Sáens Peña. En su gobierno se le encarga hacer una investigación sobre Sarmiento en apenas 4 meses, labor que concluye con éxito y con ese dinero decide viajar a Europa donde reside cómodamente enviando notas a periódicos argentinos y empapándose de la cultura local. Antes de la primera guerra mundial regresa a Buenos Aires y es nombrado, en 1915, Director de la Biblioteca Nacional de Maestros, cargo que desempeñaría hasta su muerte.

Paulatinamente, Lugones abandonaría sus ideas libertarias y socialistas, la desilusión política lo lleva a posiciones cercanas al fascismo. En 1923 mostraría un profundo cambio político al manifestar su desprecio por la democracia y la necesidad de Argentina de militarizarse; sin embargo, continuaría en el mundo diplomático, siendo representante ante la Liga de las Naciones.

Descontento con la política, Lugones comienza a relacionarse con grupos más radicalizados y relacionados con las prácticas que se estaban llevando a cabo en Alemania e Italia.

El drástico cambio político que sufre no es suficiente y en el año 1935 se vuelve hacia el cristianismo, buscando refugio de toda la decepción política que había pasado.

En lo personal, Lugones había llevado por varios años una relación extramatrimonial con una joven llamada Emilia Santiago, y su hijo (quien se desempeñaba como comisario de policía y con una amplia fama de extorsionador y torturador) fue quien descubrió la aventura, por lo que Leopoldo se vio obligado a terminar la relación.

Posterior a esto cae en una profunda depresión y producto de esta, el 18 de febrero de 1938, en un hotel llamado El tropezón, y casi un año después del suicidio de Quiroga, Lugones toma cianuro con Whisky al igual que su amigo.

Hay que recordar que Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga mantuvieron una amistad larga y sólida. Amistad que llevaron más allá de un intercambio de cartas. Juntos fundaron la Sociedad Argentina de Escritores, siendo presidente y vice-presidente respectivamente, organismo vigente hasta el día de hoy. (Sociedad Argentina de Escritores, 2018)

Es importante mencionar todos estos acontecimientos ya que, de manera muy breve, se intenta reflejar el impacto que tuvo la *vida real* en las obras de los autores. Ambos escritores mantuvieron vidas complejas, lo que sumado a la época y contexto social vigente en esta, crearon perfiles psicológicos que promovieron la creación de los textos. Al desarrollarse en

un *mundo exterior* crudo, violento y lleno de decepción, ambos autores se refugiaron y dejaron escapar las represiones a través de sus textos.

Cabe recalcar que es sabido que el arte es un mecanismo de escape de la realidad abrumadora, como menciona Freud:

La tendencia a independizarse del mundo exterior, buscando las satisfacciones en los procesos internos psíquicos, manifestada ya en el procedimiento descrito, se denota con intensidad aún mayor en el que sigue. Aquí, el vínculo con la realidad se relaja todavía más; la satisfacción se obtiene en ilusiones que son reconocidas como tales, sin que su discrepancia con el mundo real impida gozarlas. El terreno del que proceden estas ilusiones es el de la imaginación, terreno que otrora, al desarrollarse el sentido de la realidad, fue sustraído expresamente a las exigencias del juicio de realidad, reservándolo para la satisfacción de deseos difícilmente realizables. A la cabeza de estas satisfacciones imaginativas encuentra el goce de la obra de arte, accesible aun al carente de dotes creadoras, gracias a la mediación del artista. Quien sea sensible a la influencia del arte no podrá estimarla en demasía como fuente de placer y como consuelo para las congojas de la vida. Mas la ligera narcosis en que nos sumerge el arte sólo proporciona un refugio fugaz ante los azares de la existencia y carece de poderío suficiente como para hacernos olvidar la miseria real (Freud, 2010, pág. 11).

Con estos antecedentes se intenta dejar claro que aunque se distingue al autor de su obra, es importante también considerar que los escritores no son seres ajenos a su mundo. El arte, en todas sus expresiones, no es un fenómeno aislado de la sociedad, por el contrario es el reflejo de la misma, o por lo menos de cómo un sujeto en particular concibe esta realidad.

En el caso de Lugones y de Quiroga, sus textos son un testimonio de la crueldad natural y social propia de la existencia, vivida por ellos, quienes de forma consciente o no la plasmaron en los textos a la vez que se refugiaron en estos.

3.2 Estilo y técnicas narrativas de Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones

A más de conocer a breves rasgos la biografía de los protagonistas de este trabajo, es importante identificar las tendencias literarias que ambos cultivaron a lo largo de su vida.

La literatura hispanoamericana se caracteriza por no tener límites fijos en sus corrientes y estilos. Encajar artistas en un determinado esquema es riesgoso e incluso inútil. Si bien se puede mencionar ciertos rasgos en las obras, es imposible catalogar, definitivamente, un escrito como perteneciente al modernismo, romanticismo, realismo, etc. Por eso, a continuación se recopilan opiniones sobre el estilo y las técnicas que se pueden rastrear en

los textos de ambos escritores, recalcando que no se trata de una verdad absoluta, sino de subjetividades que pueden ser objeto de debates.

Como menciona Helena Zbudilová, la literatura fantástica se presenta claramente desde los años 80 del siglo XIX hasta nuestros días con autores como Poe y Baudelaire, quienes inspiraron a Lugones, cuya narrativa fantástica se une a la tradición romántica, la irracionalidad y el misticismo. Sus personajes son principalmente mitológicos y bíblicos; por lo general frustrados y destinados al fracaso (Zbudilová, 2007: pág. 140).

Sus cuentos fantásticos se basan en elementos sobrenaturales que van desde un episodio bíblico, pasando por un experimento científico hasta una superstición popular. Esto debido a que Lugones siempre se sintió atraído por las doctrinas teosóficas y ocultistas. Sostiene que para este escritor, el fatalismo es un elemento común en sus cuentos (Zbudilová, 2007: pág. 141).

En Latinoamérica se posicionó a Lugones como el padre del cuento fantástico, y uno de los principales representantes del modernismo hispanoamericano. Trabajo continuado por Borges y Bioy Casares (Zbudilová, 2007: pág. 144).

Por otra parte, Robert Scari disecciona el estilo narrativo de Lugones, dejando claro que no carece de un sistema, por el contrario todo está planificado y estructurado según una ciencia *lugoniana*. Plantea que sus cuentos se basan en el interés del autor por cuestiones religiosas o científicas, siendo estos dos aspectos los que marcan su obra más profundamente, tratándose de un hilo conductor por el que atraviesan sus creaciones. Dentro de la obra de Lugones se pueden diferenciar claramente tres corrientes que lo atraviesan: la ciencia ficción, la fantasía y la ciencia; obviamente cada una de estas con el sello del autor, que no dejó nada al azar. Para cada obra construye un sistema de validación de los hechos, o eso da a entender entre líneas de sus obras. Respeto los postulados de las ciencias exactas, aunque inventa variantes e improvisa ingeniosamente, hace esto sin desentenderse de ellos ni por un instante. En el fondo no es otra cosa que la concepción lugoniana del universo, su visión de la existencia (Scari, 1964: pág. 166).

Según este crítico, los temas bíblicos presentan un estilo mucho más complejo y variado que los relatos estrictamente científicos, esto debido a que en los primeros tiene mayor libertad para crear.

Por otra parte, sostiene que el mal llamado *horror lugoniano* tiene aspectos muy especiales. La fórmula suele basarse en el cruce de varios aspectos que causan impacto por la sutileza de la trivialidad de la vida de a quien le ocurren. En este tipo de texto se busca el efecto desolador, una sensación escalofriante basada justamente en la naturalidad con la que ocurren los hechos. No se trata de un tradicional horror sangriento que tiene como protagonista a la muerte como tal o a criaturas aterradoras; sino de la parálisis que provoca lo desconocido y la resignación ante estos hechos, rasgo que comparte con su amigo Quiroga (Scari, 1964: pág. 178)

En cuanto al papel del narrador, este se manifiesta con toda claridad en la descripción y en el manejo de las tramas variadas e ingeniosas. Estas tramas son más o menos lineales, en las que la acción es concisa y se precipita directamente al desenlace, junto a otras tramas más complejas en las que se advierte una progresión dramática del conjunto.

Por otro lado, se encuentra que en los relatos científicos es frecuente que la resolución de un problema o que la demostración algún experimento traiga como consecuencia la destrucción (física, mental o emocional) del investigador, revelándose a último momento algún aspecto anteriormente desconocido (Scari, 1964: pág. 188).

Finalmente, en el trabajo de Lugones se hallan además varios efectos y matices emotivos, siendo muy común darle a sus obras un remate ligeramente irónico.

El caso de Horacio Quiroga no dista mucho de Lugones, hay que recordar que el argentino fue *maestro* del uruguayo.

Para Emir Rodríguez, las lecturas extranjeras (Poe sobre todo) lo pusieron en el camino del decadentismo, que hacía juego con su sensibilidad de niño que alguna vez fue rico, hundido en una pequeña localidad del litoral que le parecía aislada de arte, pero a la que siempre volvía. En *Cuentos de amor de locura y de muerte* se pueden encontrar algunos en los que perfecciona la técnica del cuento a lo Poe, y en los que el joven Quiroga gusta de mezclar relatos de monte con restos de su fallida experiencia modernista (Rodríguez, 1993: pág. XI).

Hay que recalcar que lo que Quiroga estaba produciendo en plena selva sería el camino que habría de recorrer buena parte de la literatura hispanoamericana de su tiempo, desde José Eustasio Rivera con su *Vorágine*, hasta Rómulo Gallegos con *Doña Bárbara*: el camino de la novela de la tierra y del hombre que hecha ciegamente contra ella, fatalizado por la geografía y aplastado por el medio. Si bien no se puede catalogar el trabajo de Quiroga dentro

de la novela de la tierra, es indudable que aparecen ciertas similitudes que llevan a pensar que existe relación (Rodríguez , 1993: pág. XV).

Los cuentos de Quiroga no pueden ser considerados fundacionales, sus textos consisten en profundas inmersiones en la realidad humana, a través de simbolismos basados en lo imponente de la naturaleza o en aspectos cotidianos.

Según Rodríguez, el tránsito por el modernismo no fue solo un paso en falso para Quiroga, esa experiencia formó al joven escritor, pero también provocó que este se distancie del mismo para que, como tantos de su generación, no quede en el olvido. Debido a este traspie modernista, en la obra de Quiroga se puede advertir progresión y verdadero aprendizaje en el manejo del horror. Quiroga aprendió a sugerir en vez de decir lo terrible y a enlazar mundos y corrientes diferentes a lo largo de su obra (Rodríguez , 1993: pág. XXI).

De esta manera concluye que en los cuentos de Quiroga se presenta la indiferencia del autor por la suerte de sus héroes, su desmedido respeto por la naturaleza omnipotente, el destino ineludible y la desesperada derrota del hombre en un medio sobrehumano que es la verdadera protagonista aparente de sus cuentos (Rodríguez , 1993: pág. XXII).

Para Sara Vanegas, se ha considerado a Quiroga como un marginal del modernismo, al ubicársele en la época de transición hacia el realismo, pero no es un realista más debido a la forma en la que maneja a sus personajes. Lo que importa en sus relatos es la situación en la que estos se encuentran y viven. Lo que les sucede podría pasarle a cualquiera (picadura de víbora, resbalón, insolación, etc.) la novedad está en que el autor lleva todo a un plano simbólico al generalizar el peligro o la reflexión del hombre a enfrentarlo. De esta manera le quita importancia al personaje y se lo da a la situación (Vanegas, 1991: pág. 10).

Según esta crítica, el modernismo en Latinoamérica se presenta como un movimiento totalmente ecléctico, pues integra en sí las características tanto del romanticismo inmediatamente anterior como de otras corrientes de origen francés, especialmente el simbolismo y parnasianismo. Recordemos la peregrinación obligada de Horacio a Francia para alcanzar elitismo mental (Vanegas, 1991: pág. 10).

Su literatura trata de abordar, por medio de personajes, los problemas diversos que afectan a la sociedad, pero con un referente meramente americano. Con esta corriente se da el primer paso para la independencia de los modelos extranjeros, reflejando el mundo propio en el que al autor vive y sufre.

La naturaleza en los cuentos de Quiroga ya no es exótica como en los modernistas, sino cruel y traicionera. Los personajes se encuentran en lucha contra la naturaleza, contra otros y contra ellos mismos (Vanegas, 1991: pág. 15).

Concluye que la mayor parte de los escritores realistas latinoamericanos sufren la influencia de un positivismo rígido y cerrado, obligando al lector a seguir el desarrollo del relato y a aceptar las conclusiones establecidas, Quiroga por el contrario elabora una prosa para expresar su visión de la relación entre el hombre y la naturaleza y se le permite al lector identificarse con el personaje. El escritor uruguayo invita, mas no impone. Justamente esa es una de las características más temibles en su obra. (Vanegas, 1991: pág. 15)

En conclusión, si bien es perfectamente rastreable la influencia que tuvo el modernismo en nuestros autores, sobre todo en un principio, estos lograron crear una línea alterna a este, en la que introdujeron ingredientes propios que terminaron por producir obras con un sello original.

En el caso de Lugones, esta identidad es perfectamente determinable a través de los complejos postulados que construyó alrededor de sus cuentos y de los incontables nexos que existen entre ellos. No se trata solo de la irrupción de la *ciencia fantástica* en Latinoamérica, sino de la habilidad con la que lo hizo, destacando en sus obras la impavidad y la “mala estrella” de sus protagonistas.

Al igual que Lugones, la mala suerte, destino, o imprudencia de sus héroes, marcan un sendero característico en su literatura que, al contrario de lo dicho por Borges, no fue producto de plagio o repetición, sino digno de imitación.

3.3 Ambiente social y cultural de Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones

Es necesario realizar un muy breve diagnóstico del ambiente que rodeaba a los escritores, por eso a continuación se expondrán algunos puntos de relevancia.

En primer lugar es importante establecer la construcción social de la época en que vivieron los autores. Según Arturo Betancur, desde la colonia la inmigración de la mayoría masculina y comerciante fue decisiva para conformar, sobre todo en la urbe bonaerense, la familia élite y las clases dirigentes del Estado Nacional. Al casarse muchos de los nuevos pobladores inmigrantes con hijas de las familias tradicionales (las ya radicadas en el sector), iniciaron redes familiares compuestas también por empresas económicas, con el aumento del

patrimonio como objetivo fundamental. Al igual que sucedía en el resto de América, se destacó por mucho la figura del padre, mientras en la organización económica por lo general coincidía familia y patrimonio (Betancur, 2004, pág. 431).

Cuando el aluvión inmigratorio se volcó sobre todo a las ciudades-puertos, se observó un hacinamiento característico de las épocas dinámicas de la economía. Esto es traducido en la construcción de viviendas colectivas, el añadido de cuartos de alquiler en muchas casas de familia y la aparición temprana de la figura del *conventillo* (vivienda colectiva o vecindad) como sitio de convivencia miserable (Betancur, 2004, pág. 441).

Existían varios conventillos en las ciudades, se trataban por lo general de espacios de ilegitimidad matrimonial, infidelidades, alcoholismo, prostitución, etc. Habitados sobre todo por esclavos, ex-esclavos e integrantes de las clases bajas. En su estructura destacaba el encargado para alquilar por el dueño, que además abría y cerraba la puerta de la calle. Al interior también tenían lugar actividades de servicio tradicionales del ámbito urbano como el lavado y el planchado (Betancur, 2004, pág. 442).

Betancur distingue periodos en los siglos XIX y XX que marcaron la construcción del núcleo familiar.

En el primer periodo, se da una etapa de límites geográficos imprecisos, continuadora del mundo hispano, que comprendió el periodo revolucionario y los llamados tiempos revueltos correspondientes a las primeras épocas de los países latinoamericanos. La migración hacia las ciudades más grandes aumentó su caudal y su espectro mientras la afluencia transatlántica impactaba más en territorio uruguayo por su despoblación, pequeñez y desestructuración. En la segunda mitad del siglo XIX comenzó a arribar a Buenos Aires y Montevideo la mayor migración interna, compuesta sobre todo por mujeres jóvenes, que procuraban incorporarse al servicio doméstico y a la confección de prendas de vestir. Buenos Aires y Montevideo crecieron horizontalmente hacia áreas despobladas, los sectores acomodados construían fincas de planta baja y dos pisos altos a la par que aumentaban las llamadas casas-quintas, algunas de enorme sofisticación como la de los Olivos, convertida finalmente en la residencia presidencial argentina. Diversas casonas antiguas abandonadas por la clase alta en su desplazamiento hacia el norte porteño eran transformadas a su vez en conventillos, primeros hogares de muchos migrantes a quienes resultó muy difícil conseguir acceso a la tierra (Betancur, 2004, pág. 448).

En el segundo periodo descrito por el autor, se establecen los gobiernos centrales en ambos lados del Río de la Plata, y sus ingresos se da por el modelo agroexportador. A partir de 1880 se registró por aproximadamente medio siglo la mayor afluencia de inmigrantes, con muy particular impacto sobre la sociedad argentina, que experimentaría uno de los más grandes índices de urbanización en el mundo.

En la etapa de mayor aceleración inmigratoria, la legislación nupcial sufrió importantes modificaciones. El matrimonio civil, se hizo obligatorio en 1885 en Uruguay y cuatro años después en Argentina, mientras el 1907 se aprobaba la ley uruguaya de divorcio, que en 1913 incorporaría la causal de la sola voluntad femenina (Betancur, 2004, pág. 453).

Mientras la mujer inmigrante valoraba mucho al matrimonio por sus pautas culturales, lo más corriente entre muchas nativas fue la ilegitimidad. Tanto la ley del matrimonio civil como los casamientos religiosos fueron inocuos al interior, donde numerosas familias tuvieron como único vínculo los hijos. Así entre los trabajadores del norte abundaban los embarazos muy precoces (Betancur, 2004, pág. 454).

Los avances en la economía de mercado y la incipiente industrialización transformaron la familia-unidad de producción en unidad de consumo; aunque arrendatarios, pequeños propietarios o aparceros rurales siguieron participando unificados en la producción hasta los primeros años del nuevo siglo.

El modelo tradicional de familia (alta natalidad-fuerte autoridad paterna-habitud único) fue siendo reemplazado por otro modelo moderno, mayoritariamente de clase media (baja natalidad-tendencia al tipo nuclear y poder más igualitario) en consecuencia los grupos fueron reduciéndose a los padres y los hijos solteros, sin agregados ni parientes colaterales como correspondía a sociedades urbanizadas (Betancur, 2004, pág. 458).

Un dato relevante es el papel de la mujer en la estructura familiar. Casi tan libre como los hombres en los niveles de élite, dentro de la clase media estuvo en cambio abrumada por la maternidad y los quehaceres domésticos (Betancur, 2004, pág. 460).

Para Mónica Quijada, en la construcción nacional desempeñó un papel fundamental el territorio como elemento básico de integración de la heterogeneidad.

Una comunidad política ligada a un territorio y fundada en la soberanía popular es precisamente lo que en el siglo XIX tendería a identificarse con el estado nación. Sin embargo, la vinculación entre la nación y el territorio no es automática. En todo caso, son

los ocupantes los que otorgan identidad al espacio, lo que implica la presencia de una conciencia comunitaria que se impregna sobre otras identidades (Quijada, 2001, pág. 179).

De ahí la importancia de la geografía, o de un paisaje determinado con el que se identifican los miembros de una comunidad nacional. El ámbito geográfico, soporte físico de la ciudadanía, asume un carácter orgánico y natural, al igual que la unidad lingüística, una trayectoria histórica común o unas características étnicas determinadas. La nación es representada en el pasado y en el futuro como una comunidad natural que se asienta sobre un espacio natural, con la que mantiene vínculos orgánicos como parte de su lazo biológico. La territorialidad se vincula estrechamente a la temporalidad, ya que el territorio es el receptáculo del pasado en el presente. En tal contexto el territorio se convierte en uno de los principales nexos comunitarios (Quijada, 2001, pág. 182).

En Latinoamérica fue la dimensión territorial el fundamento primero de la nación y un aspecto básico de la propia construcción del estado. A lo largo del siglo XIX la nación-territorio hubo de concretarse en un plano externo –con el reconocimiento internacional de sus fronteras- como interno –la integración del espacio y el pacto con los poderes regionales o su aniquilación- lo que implicó el desarrollo de la dialéctica entre los factores institucionales y los simbólicos entre el hombre y la tierra. Esta dialéctica tenía una larga tradición de construcciones intelectuales y simbólicas hispanoamericanas, que hundían raíces en el pensamiento colonial (Quijada, 2001, pág. 186)

En todas estas elaboraciones naturalistas o poéticas, el territorio en su dimensión natural aparecía como un elemento previo a la demografía, pero adquiriría significación por la población que lo habitaba, por su presencia y por su historia (Quijada, 2001: pág. 189).

El objetivo de plantear el ambiente que rodeaba a los escritores es darle mayor contexto a los cuentos. Al hacer un recuento de los aspectos sociales no permite viabilizar el motivo de varios de sus escritos, por ejemplo: el saber que existía una relativa mayor libertad de las mujeres a través de la organización familiar y derechos como el divorcio, permite entender el papel de María en el cuento “el solitario” y la relación de los personajes en la fábula.

Por otra parte entender la dinámica de la migración campo – ciudad da mayor contexto a personajes de los cuentos como Yaguaí, A la deriva, y La miel silvestre. Además de dotar de un entendimiento de las relaciones sociales que existían en la época.

En la caso de Leopoldo Lugones, al ser sus cuentos de una tendencia más fantástica es más difícil relacionar su trabajo con el ambiente sociocultural de la época, sin embargo esto no significa que esté aislado de este.

Es necesario tomar en cuenta que las obras de Lugones reflejan relaciones sociales, como el caso del amo y sus sirvientes en la lluvia de fuego, e incluso en la relación de poder que mantiene el científico y su mono en Yzur.

4. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO.

4.1 Tipo y construcción de personajes.

Antes de empezar este apartado del trabajo, es de suma importancia citar el texto de Mieke Bal, en el que se describe a los personajes de la siguiente manera:

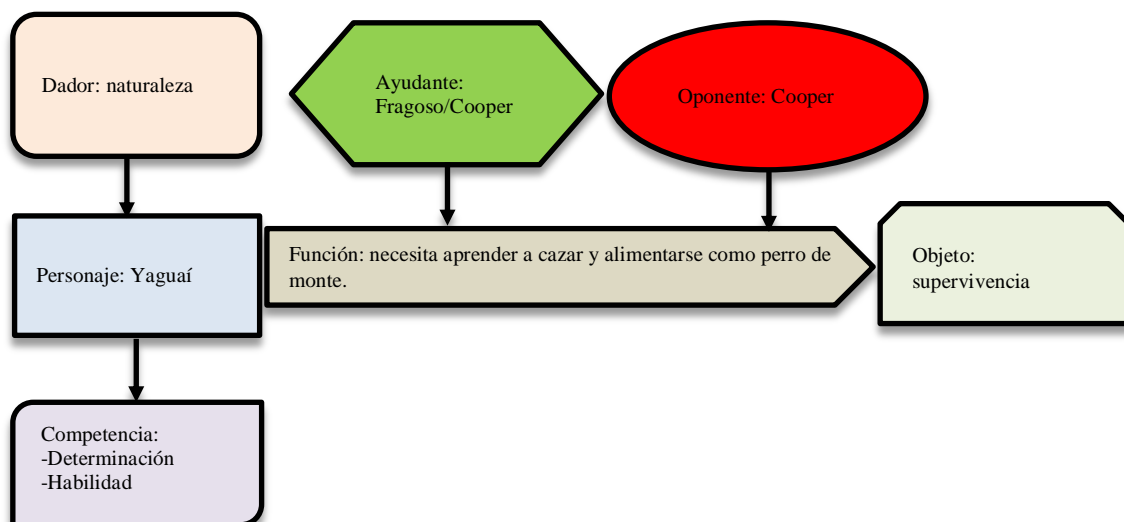
Son imitación, fantasía, criaturas prefabricadas: gente de papel sin carne y hueso. El hecho de que nadie haya tenido todavía éxito en la elaboración de una teoría completa y coherente del personaje se debe, con toda probabilidad, precisamente a este aspecto humano. El personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica.

(...) La descripción de un personaje está siempre muy matizada por la ideología del investigador, que normalmente no es consciente de sus propios principios ideológicos. Por consiguiente, lo que se presenta como descripción no es, muy a menudo, nada más que un juicio de valor implícito. (Bal, 2014: pág. 89)

Así, para este análisis se tomará en cuenta las clases de actores distinguidos por la misma autora y se ha diseñado un cuadro en el que gráficamente se señala la relación de los personajes en la historia.

Con esto en mente se procederá a seguir la estructura establecida en el capítulo anterior y se presentará los diferentes personajes por cuento, haciendo al final un análisis comparativo entre los dos autores seleccionados.

Yaguaí



Mieke Bal menciona que en el caso de los personajes, estos deberían ser humanos, con una descripción psicológica e ideológica que nos lleven al entendimiento de los objetivos que se plantea el mismo; sin embargo, nos encontramos con un perro, el cual carece de características humanas, por lo que a simple vista carecería de profundidad. Únicamente se deja entender que los rasgos de comportamiento son debidos a su raza y al estilo de vida otorgado por su amo. Si bien esta carencia le quita a Yaguaí independencia en la toma de decisiones y merma su construcción como un personaje completo, se erige como el centro de la historia. Todo esto sin olvidar que, aunque sea de manera muy rudimentaria, Quiroga presenta una ligera antropomorfización de la bestia.

De esta manera, tomando en cuenta la estructura diseñada en la que se incluye la relación de los diferentes actores, Yaguaí es el personaje principal del cuento; el objeto, la supervivencia; mientras nos encontramos a la naturaleza como el dador, ya que es esta la que tiene un papel determinante, ya que domina todos los aspectos de la vida diaria de los animales y personas que habitan en el desierto.

Dentro de las competencias del personaje, es necesario aclarar que estas tampoco representan un gran aliado para el mismo. Recordemos que Mieke Bal distingue por lo menos tres tipos de competencias: la determinación, el poder, y el conocimiento o habilidad. El pequeño animal carece en totalidad de algún tipo de poder, sin embargo la habilidad heredada por su condición de perro de caza y la determinación de este para la supervivencia, la cual se vuelve más fuerte mientras pasa el cuento, son suficientes para la conformación del actor.

Es importante mencionar que Quiroga, a pesar de elegir a un perro como su protagonista, creó en este rasgos distintivos a cualquier perro genérico. Mientras a los perros de Frago se los describe con desdén, Yaguaí tiene una configuración más profunda y mayores detalles a su haber.

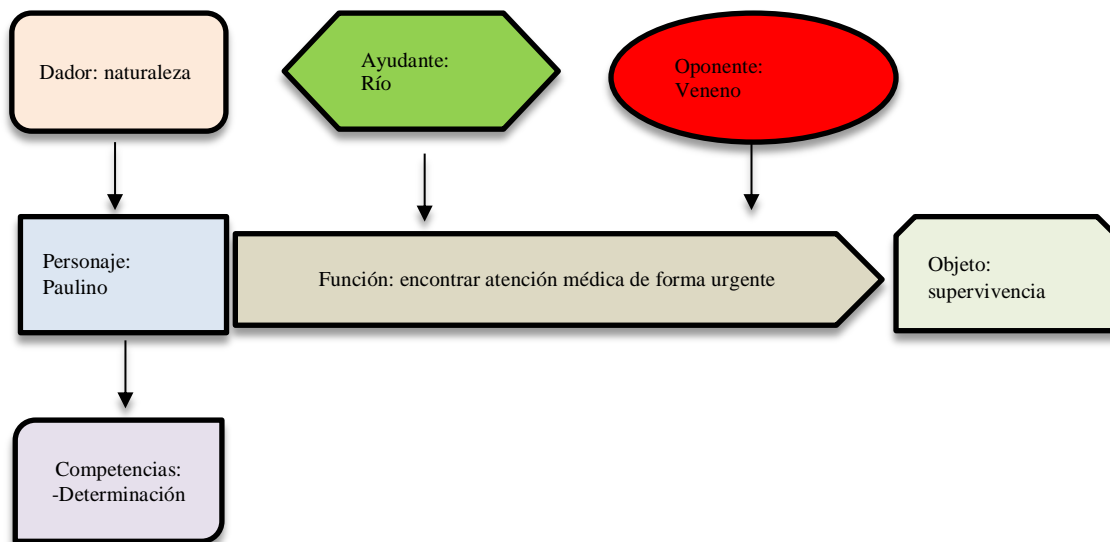
El papel de ayudante de Frago radica en la capacitación al perro de nuevas formas de supervivencia a las que no estaba acostumbrado en la casa de Cooper, aunque parece complicarle en muchos aspectos la existencia al animal, este es capacitado y fortalecido por el mismo.

Cabe reiterar que en los demás perros del cuento se podría entender una especie de sujetos paralelos, que no se llegan a enfrentar de forma directa con Yaguaí, por lo que no entran en el concepto de antisujetos propuestos por Mieke Bal.

Cooper, por otro lado, entra en un doble papel de ayudante/oponente. Es él quien en un principio ayuda a su perro al sentirse un poco orgulloso de las vivaces características de su raza, bridlele alimentación y cuidados; de igual manera lo entrega a Fragoso para que sea entrenado en actividades propias de los perros de caza, no obstante es él quien termina matándolo con su escopeta.

La relación entre los diferentes actores es relativamente clara, cumpliendo cada uno una función específica. En Yagua, la identificación de cada tipo de actor está mediada de forma evidente a lo largo de los párrafos debido a la existencia de, relativamente, gran número de actores. En el caso de una narración que es casi un monólogo la experiencia cambiaría rotundamente, como a continuación se explica:

A la deriva



El caso de *A la deriva* es especial, pues se trata básicamente del monólogo de un hombre contra la naturaleza. Tomando esto en cuenta, el personaje por excelencia será Paulino, no existe controversia al respecto.

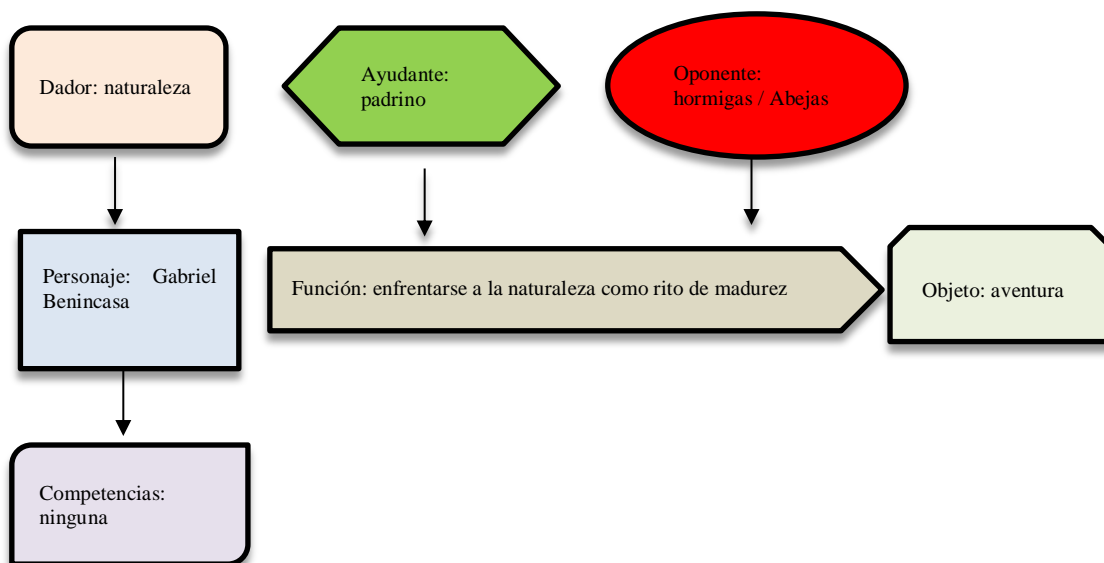
Por otra parte la naturaleza puede llegar a representar un problema en la clasificación de su rol. Originalmente se presenta a la naturaleza como un oponente, al estar materializada en el animal que muerde al sujeto y origina la historia; sin embargo también es dador, ya que es el marco total en el que se desarrolla la historia y tiene todos los recursos para el sujeto.

En cuanto a las competencias, la determinación es sin duda el fuerte del personaje. En un principio, antes de perder lentamente sus sentidos y su conciencia, esta característica atribuida a Paulino empuja la trama, es el motor de la historia. Como se ha mencionado, esta

obra es prácticamente un monólogo, por lo que todo el peso de conducir la narración cae sobre el actor principal.

Personajes como su esposa o su compadre no tienen mayor peso en la historia. La primera podría entenderse como un simple actor de la historia sin el suficiente trabajo para ser considerada como un personaje; mientras el otro cuenta únicamente como idea abstracta, al igual que el jefe al que recordó en último instante. No obstante, resultaría interesante no entender a los personajes recordados por Paulino al momento de su muerte como otros actores, ya que estos podrían ser tomados como una expresión del sujeto. Así nos encontramos con una especie de meta-actores, quienes tienen la labor de fortalecer los rasgos del personaje siendo evocados. Con esto se quiere decir que los personajes como el compadre Alves, mister Dougald y Lorenzo Cubilla jamás constan en la fábula de forma concreta, solo la idea de estos se consolida en Paulino.

La miel silvestre



En el caso de Gabriel Benincasa, el sujeto cuenta con una descripción, aunque no muy honda, suficiente para determinarlo como el personaje principal de la historia.

Es atractiva la motivación dada por Quiroga al sujeto, en este se puede apreciar una profunda simbología de la ciudad, la cual se enfrentará al campo. El personaje cae en la figura del ciudadano que nunca ha puesto un pie en la verdadera jungla y que debe pagar con su vida la falta de conocimiento de la naturaleza.

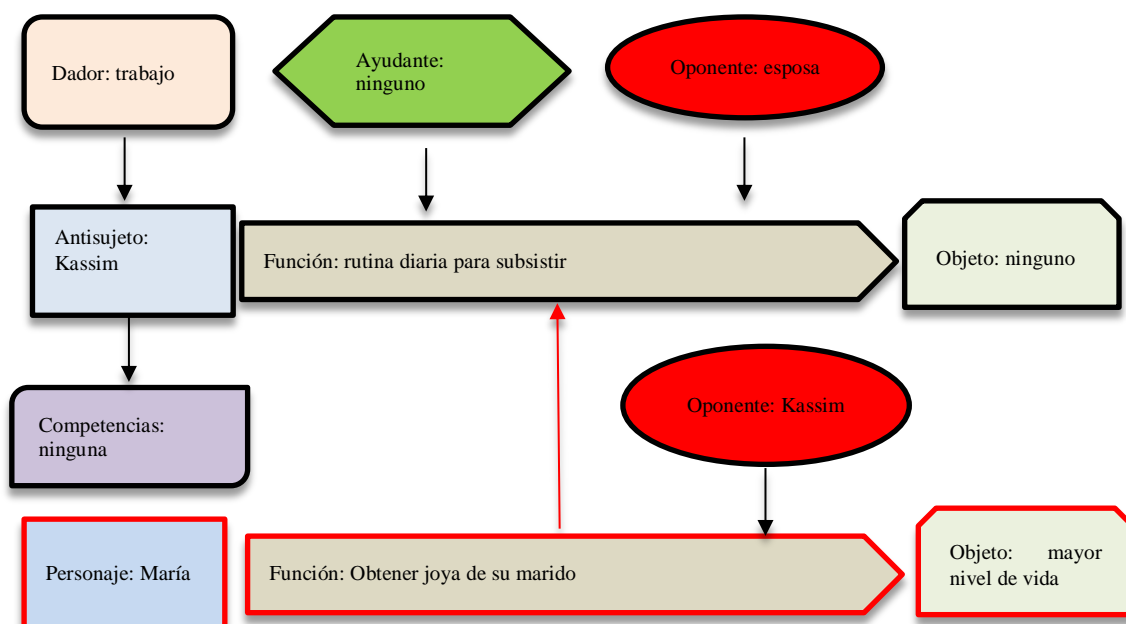
Benincasa no presenta competencias. Su conocimiento y habilidad son nulas, no tiene poder para llevar a cabo su misión y si bien parece tener el deseo de emprender una aventura, esta competencia no es suficiente, mostrando una determinación tibia.

En este cuento, al igual que en el caso anterior, la naturaleza no cumple una sola función, sino varias. Esto debido a su omnipotencia y omnipresencia a lo largo de la obra de Quiroga. Aquí su principal rol será el de oponente, y al mismo tiempo dador.

Por un lado, la naturaleza, representada en el monte al que se dirige Gabriel en su afán de completar su ritual de madurez, le da todo lo que el necesita para llevar a cabo su aventura. Esta, tiene la capacidad de completar el proceso que ha iniciado el protagonista, cuenta con todos los recursos y es incluso más de lo que el joven aventurero había deseado. Por otra parte, también se manifiesta de forma concreta en dos claras criaturas: las abejas sin aguijón, las cuales son seguidas en su labor por las hormigas carnívoras. Estos animales, obviamente parte de la naturaleza que funciona como dador, tienen el rol de evitar que el sujeto alcance su objetivo como oponentes.

Un papel muy pequeño, pero importante lo cumple el padrino de Gabriel, quien a más de ser necesario en la trama ya que es quien explica lo que es la *corrección*, cumple un rol de ayudante, al salvar al personaje en un primer encuentro con las hormigas. Además de, en un principio, precautelar la seguridad de Gabriel. Es él quien posee los conocimientos necesarios para vivir en el monte, aunque Gabriel desecha este factor.

El solitario



Kassim es descrito de forma bastante patética por el autor; es el único que no tiene un objetivo claro. Esto condiciona su postura como personaje, y podría darle mayor protagonismo a su esposa; sin embargo, el carecer de un objetivo no es producto de algún descuido del escritor, o porque el personaje no esté bien elaborado, este rasgo es justamente un distintivo que lo marca. Tomando en cuenta esto, la falta de metas en la vida del hombre, así como su rutina, son parte de la configuración del mismo, por lo que realmente en lugar de quitarle formación a su carácter se lo otorga.

Ahora, si no existe ningún objetivo o meta, más que sobrevivir diariamente en medio de la rutina que tiene con su esposa, se podría considerar que el trabajo, el mismo que realiza todos los días, se ha convertido en una especie de dador, ya que aunque no aporta para un objetivo a largo plazo, sí contribuye a la consecución de la rutina diaria.

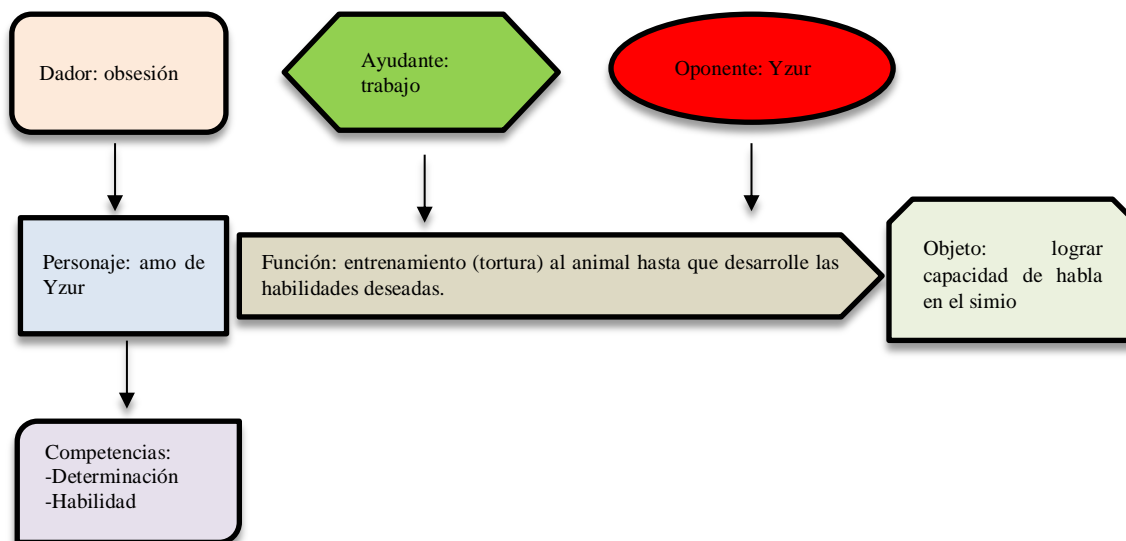
El trabajo no es un dador únicamente para él, su esposa también entiende que a pesar que el trabajo del joyero lo consume, podría convertirse en una oportunidad si es bien aprovechada. Lastimosamente para ella esto no ocurre nunca. De esta manera, para la esposa el trabajo es una especie de *falso dador*.

María, a diferencia de Kassim, posee un objetivo claro, el cual es subir en el estrato social. Ella puede considerarse un antisujeto ya que tiene sus propios objetivos que chocan con los del otro personaje, y un opositor que vendría a ser el mismo Kassim

Del mismo modo, la esposa que es parte de la rutina diaria, también puede considerarse un oponente a la tranquilidad con la que el joyero trabaja; en otras palabras, nos encontramos con un caso en el que aunque no existe explícitamente un objetivo, sí existen dadores y opositores en el transcurso de la historia. Sin duda un caso particular, diseñado de esta forma porque el mismo Kassim es el mejor ejemplo de muerte en vida construido en la literatura de Quiroga, razón por la que fue incluido en esta selección.

La relación que mantienen ambos actores en el cuento es simbiótica. Entran en un dinamismo en el que su figura representa un oponente para el otro, lo que se debe a la construcción de la narración que tiene como eje el conflicto entre ambos. Esto es justamente lo que genera que la muerte sea la salida para romper el círculo en el que tanto Kassim como su esposa están envueltos.

Yzur



En este caso, a pesar del cuento tener el nombre del animal en cuestión, y de este estar dotado de características antropomorfas, como Yaguaí en su respectivo texto, la historia no gira en torno al pequeño chimpancé, sino a su propietario, el cual tiene un objetivo y las competencias requeridas para llevar a cabo el experimento.

Otra razón para no tomar en cuenta al simio como personaje principal en la historia es que únicamente cuenta como opositor, careciendo de competencias, objetivo, dador y ayudante. Aunque este fenómeno ya fue visto anteriormente, en aquellos casos se trataba de una construcción adecuada para la *realidad* de ese personaje, no siendo lo mismo para Yzur.

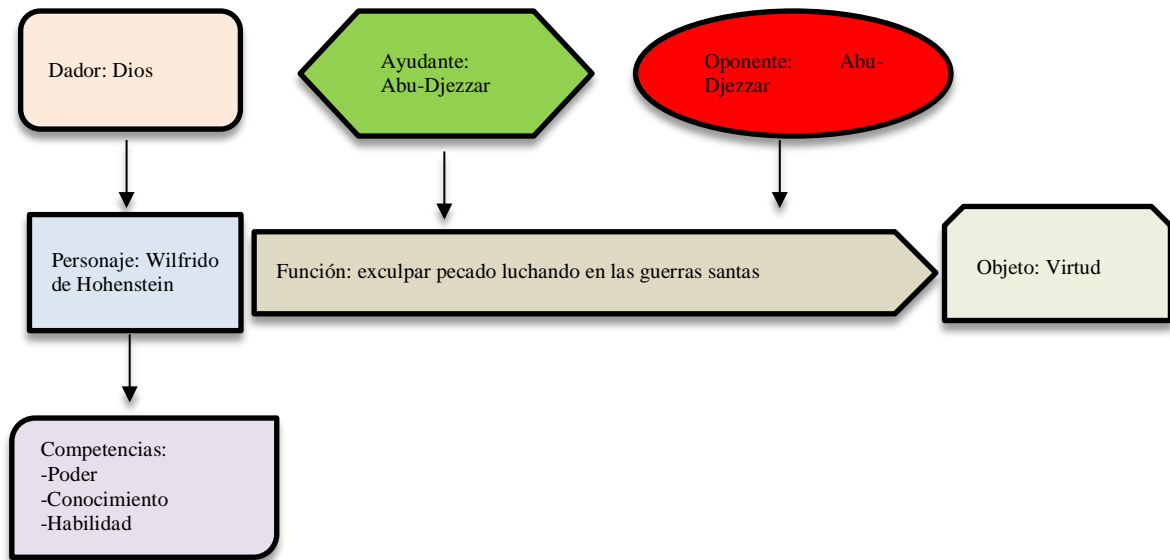
Entonces, identificando al amo de Yzur como personaje principal del cuento, comienza la fábula desde el momento de la unión con el pequeño mono y de las teorías que ha escuchado respecto a la capacidad de hablar de esa especie, empezando su obsesión con el animal.

Dentro de las competencias del personaje, se cuenta en primer lugar con el conocimiento y la habilidad para lograr el objetivo trazado; y, al igual que la mayoría de los personajes aquí retratados, también cuenta con la determinación del mismo para alcanzar su meta. Esta determinación llega al grado de obsesión siendo la fuente del sufrimiento tanto del hombre como del mono, siendo por lo tanto el dador en la historia.

Este dador que se presenta en el relato está también ligado a la ambición del hombre (no entendiendo la ambición como ansia de riquezas o fama, sino como el deseo desmedido de algo). Esta ambición por demostrar algo es lo que impulsa al sujeto a su explotación sobre el animal, creando en cierta medida la destrucción de ambos.

Yzur, por otra parte, tiene un papel de oponente al ser quien imposibilita, con su poca colaboración, el cumplimiento de la meta del investigador. Esta oposición se manifiesta en algunos factores fisiológicos que limitan el trabajo del animal y causan su muerte.

El milagro de San Wilfrido



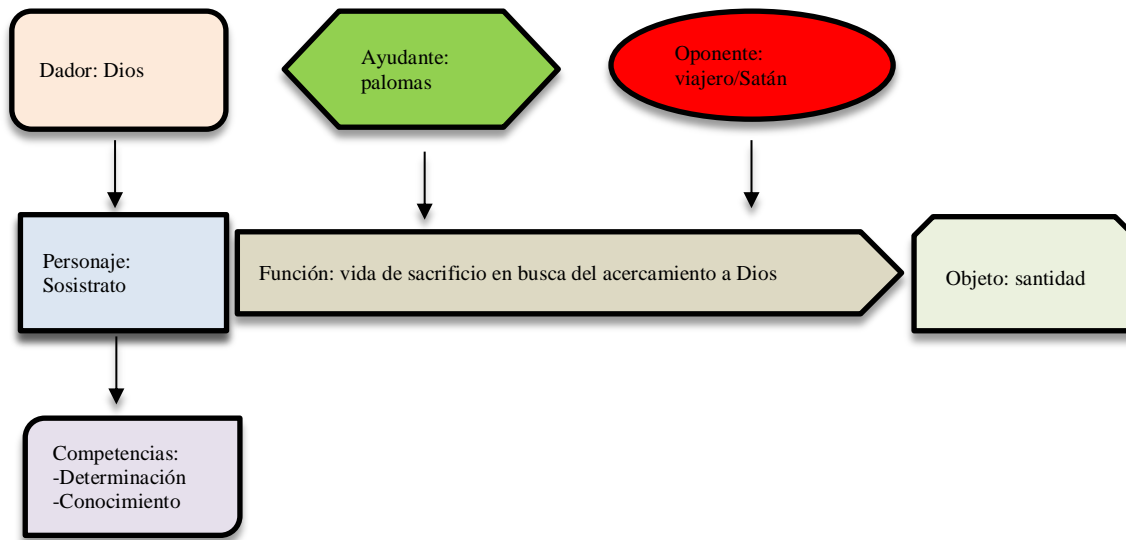
Este es uno de los textos con más actores, sin embargo con muy pocos personajes propiamente dichos. Siendo el principal Wilfrido, nos encontramos con otros sujetos con historias paralelas que sin embargo no interfieren en la consecución del objetivo planteado por el héroe. Muchos de estos son simplemente mencionados, como la lista de caballeros que han ido a la guerra, que no interfieren de ninguna manera, o los esbirros de Abu-Djezzar, quienes a pesar de darle muerte al santo no tienen mayor protagonismo.

El punto más llamativo de este cuento es el dador que se refleja en la figura de Dios. Dentro de la fábula se da a entender que, antes del viaje, Dios se hizo presente dándole al héroe el yelmo que usaría en batalla. De igual manera, al finalizar la vida del santo, se da una nueva intervención de la gracia divina para finiquitar la vida de Wilfrido llena de virtud. Este estuvo presente a lo largo de la travesía, brindándole los recursos necesarios para que el héroe cumpliera su misión y siendo el marco general que engloba la historia.

Para cumplir su misión, el santo recurre a todas las competencias expuestas: determinación, poder y habilidad. Lo que facilita la consecución del objetivo. Este es el único personaje que cuenta con las capacidades necesarias para alcanzar el objeto de su deseo. Cabe reiterar que estamos ante la figura de un héroe, como se ha mencionado, por lo tanto no es de sorprender que tenga todas las competencias y pueda hacer uso a discreción de las mismas.

Por otro lado, Abu-Djezzar está en el límite entre antisujeto, ayudante y oponente. Si bien se cruza en el camino del santo e interfiere en él, es necesario recordar que este a su vez sigue una propia meta paralela y que producto de esta es el conflicto con Wilfrido. También, a pesar de haberle dado muerte al protagonista, esta no fue definitiva o significó la derrota, por el contrario, esto contribuyó al cumplimiento de la meta.

La estatua de sal



En el caso de la *Estatua de Sal*, no existe mayor confusión entre los actores. Al tener una trama relativamente sencilla, se logra identificar el rol de cada uno.

Sosistrato, busca a toda costa alcanzar la santidad, para esto se dedicó a ser monje estilita, esto limita bastante la construcción del personaje en cuanto a las potenciales bifurcaciones que tendría el sujeto, reduciéndolo a una gama muy pequeña de acción, pero también profundiza ligeramente su carácter dándole mayor misticismo.

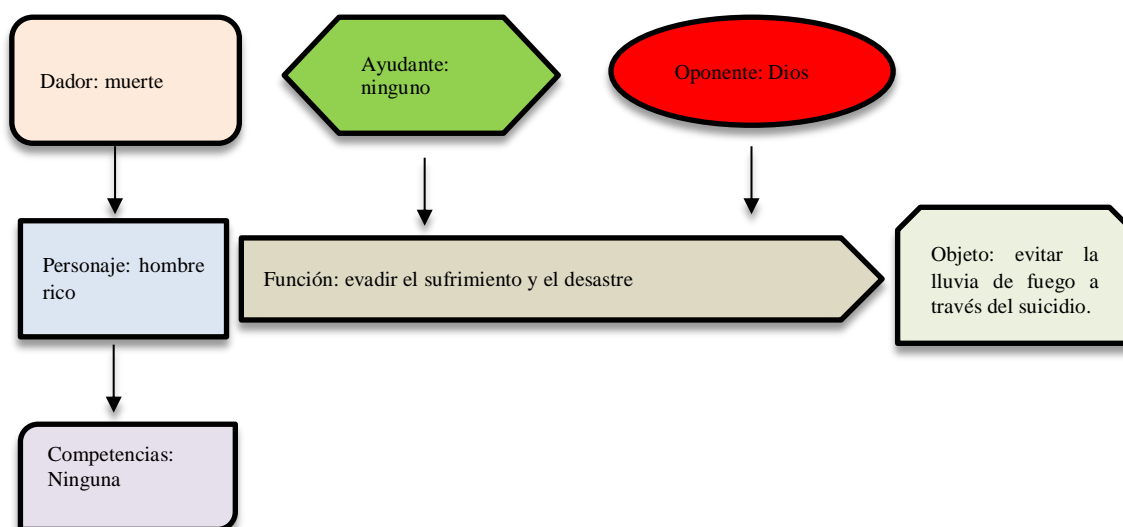
Bajo esta perspectiva, el objetivo que persigue el sujeto es lógico, la santidad que deviene de las actividades de meditación y sacrificio que realiza el hombre. En vista de alcanzar este objeto, el santo no ha conocido mundo más allá de la cueva donde se encuentra.

Al igual que en otros cuentos de Lugones, aquí la figura de Dios será sumamente importante, ya que esta personifica tanto la santidad a la que el hombre quiere llegar, así como el cuidado del mismo a través de las palomas que se relatan en la historia. Estas palomas tienen el papel fundamental de ayudantes, ya que por medio de sustento facilitan la supervivencia del hombre.

Dentro de las competencias del personaje, este cuenta con la determinación apropiada para lograr su objetivo, así como el conocimiento adecuado. Competencias que si bien no están al grado de las del cuento anterior, están muy bien representadas en la narración.

Por otra parte, el oponente representado en la figura del viajero, que es a su vez una materialización de satanás, tiene la función de negar el ascenso del hombre a la virtud a través de engaños.

La lluvia de fuego



En *La lluvia de fuego* se puede hacer un muy pequeño paralelismo con la obra de Quiroga. Al igual que en *A la deriva*, aquí se plantea un hombre enfrentándose a la furia de Dios (naturaleza), hasta el punto de resignarse a la misma. Es casi un monólogo en el que no existen otros actores que puedan ser considerados personajes.

El objeto del protagonista no es del todo claro ya que si bien se entiende que el deseo es sobrevivir, no parece dejar claro el porqué. Se describe al hombre lleno de hastío por la vida y sin razones concretas para vivir. Su existencia no está repleta de placeres, como sí los gozan los demás en la población.

En este caso, aunque no se explicita en el cuento, se deja entender que no se trata únicamente de una persona aislada, sino de varias ciudades, lo que modifica el entendimiento del texto. Nos encontramos con la focalización sobre un individuo de un evento masivo. Esto que al parecer carece de importancia modifica a su vez la figura del oponente, es decir Dios, ya que no se trata de un oponente específico sino colectivo. Esto ayuda en parte también a entender

la falta de objetivo del personaje ya que se debe entender al sujeto como *daño colateral* de un evento de mayor importancia.

Otro factor importante aquí es el suicidio. El hombre carece de razones para vivir, y únicamente quiere evitar el sufrimiento de morir lentamente por la lluvia de fuego, por lo tanto la muerte tiene la figura de dador, ya que se presenta con todos los recursos para evitar que el hombre sufra. Este hace referencia a que el vino envenenado es suficiente para darle una muerte rápida e indolora, por lo cual accede a este, dándole la muerte la escapatoria que tanto anhelaba.

Los demás actores que constan en el cuento, tales como los sirvientes o el mismo intruso no representan mayor peso en la fábula, siendo este último un sujeto paralelo, pero sin conflicto con el protagonista, por lo que no entraría en el rango de antisujeto.

Una vez que se detallaron por separado a los personajes y a la clase de actores que los acompañan, se procederá a encontrar rasgos comunes en cada uno de ellos.

Tanto en los primeros cuentos pertenecientes a Horacio Quiroga, como en el segundo grupo de autoría de Leopoldo Lugones, resalta la presencia de figuras omnipotentes en diferentes roles, incluso dentro de la misma obra efectuando papeles contradictorios o en conflicto. Al ser estas figuras de la naturaleza y Dios absolutas, es coherente que abarquen varios planos de *verdad* en la fábula (entendiendo esta verdad, como manifiesta Mieke Bal, como la realidad de los actantes dentro de la estructura actancial).

Si bien antes la muerte había sido identificada como una expresión omnipresente en los cuentos mencionados, ahora vislumbramos que esta es a la vez una rama o extensión de fuerzas todopoderosas.

Si oponentes, ayudantes y dadores son básicamente el mismo ente, ¿cómo puede este manifestarse de diferentes formas sin crear un conflicto consigo mismo? Por un lado, esto se puede explicar debido a lo que Mieke Bal denomina el *valor de la verdad*. Según este concepto:

La verdad existe en la coincidencia de existencia y apariencia, de la identidad y de las cualidades del actor por un lado, y la impresión que causa, lo que afirma por otro. Cuando un actor es lo que parece, será verdad. Cuando no se construye una apariencia, o en otras palabras, esconde quien es, su identidad será secreta. Cuando ni es ni se construye una apariencia, no puede existir como actor; cuando parece lo que no es, su identidad será una mentira. Cabe calificar de verdaderos o falsos no solo a los actantes, sino también a esquemas estanciales completos. La muy frecuente situación de que el

sujeto aspire a una meta ilusoria, y finalmente se dé cuenta, se puede explicar de esta forma. (Bal, 2014: pág. 43)

Es decir, como un primer paso para entender la multifunción que pueden presentar los actores respecto al personajes es necesario identificar que se tratan de roles y esquemas falsos. Dentro de este grupo hallamos el caso de Paulino, en *A la deriva*. Para él prácticamente desde la mordedura de la serpiente se encuentra en un esquema falso debido a que realmente no lo lleva a ninguna parte. En este caso casi la fábula completa y sus actores carecen de *verdad* debido a que no existe ninguna otra alternativa plausible dentro de la historia que la muerte.

Asimismo es necesario recordar el fin de los cuentos presentados por los autores. Estos tienen como objetivo retratar lo absoluto de Dios y de la naturaleza, al mismo tiempo que lo irónico y sin sentido de la existencia humana, sus ambiciones y deseos. La insignificancia del hombre frente a fuerzas superiores y su inútil lucha por sobresalir es la esencia en la mayoría de los relatos, incluso de San Wilfrido, quien más allá de cumplir una meta personal fue un utensilio.

Nos encontramos con una aparente variedad de actores, los cuales en sentido práctico y tras los análisis realizados, vemos que se limitan al personaje y la expresión de totalidad presente en el cuento. La muerte demuestra ser nada más que un símbolo de esta totalidad, independientemente de alguna carga de bien o de mal que se le pueda atribuir.

Los dadores, ayudantes, oponentes, antisujetos, etc. no son más que símbolos que facilitan el accionar de la figura del absoluto en los textos seleccionados.

4.2 Motivación y personajes

Hasta ahora se ha descrito los cuentos tomando algunos conceptos de la narratología. Una vez aclarado todos estos puntos se tiene una imagen panorámica del tema, recalando que se trata específicamente del tema. La muerte engloba a cada uno de los cuentos como ha quedado claro desde la primera página de este trabajo, sin embargo existe una amalgama más que se debe tratar en los siguientes párrafos. El pegamento que une la forma con el fondo del trabajo: la motivación.

Cada cuento tiene una motivación que está contenida en el tema del mismo, pero esta no está aislada, tiene una relación con el cuadro actancial de cada texto, el cual veremos a continuación.

Cabe advertir que las motivaciones no son necesariamente copias calcadas del objetivo o función de los personajes, sin embargo el cuadro actancial está relacionado con la motivación, como se verá a continuación.

Yaguaí

En el caso de Yaguaí la motivación es la supervivencia en un mundo adverso. El cuadro actancial ilustrado anteriormente señala inequívocamente la necesidad de la adaptación y reconversión que tiene el personaje para lograr sus objetivos. En las páginas del cuento se señala de forma concreta no solo el padecimiento del animal, sino su urgencia de volver a ser una bestia completa.

El dador, en este caso la naturaleza es el mecanismo mediante el cual la motivación del perro se evidencia constantemente. Sin el dador, Yaguaí carece totalmente de sentido, o en todo caso la fábula hubiese terminado mucho antes, al ser expuesto a la vida ruda del campo y muerto inmediatamente.

Es importante entender al dador no solo como la naturaleza externa, aquella que sofocaba a los protagonistas del cuento, sino como al mismo animal. A pesar de ser el protagonista, el perro es naturaleza en sí.

Por otra parte los dadores y oponentes que se plantean en el texto no solo confabulan para dificultar/viabilizar el rescate de la bestia, sino que son testigos de la motivación, ya que es necesario que a través de acciones/diálogos concretos se evidencie la misma, sino caería en una representación íntima del sujeto, que si bien no elimina la motivación, sí la condiciona y limita.

La principal dificultad, en la ubicación de la motivación en la obra es la carencia de voz de su portador, el hecho de que el perro no tenga manera de expresarse de forma clara a lo largo de la historia es sin duda un inconveniente, sin embargo esta voz puede ser operada por los demás personajes.

En esta historia la motivación del personaje aparece literalmente desde el primer párrafo:

Ahora bien, no podía ser sino allí. Yaguaí olfateó la piedra –un sólido bloque de mineral de hierro– y dio una cautelosa vuelta en torno. Bajo el sol a mediodía de Misiones, el

aire vibraba sobre el negro peñasco, fenómeno este que no seducía al fox-terrier. Allí abajo, sin embargo, estaba la lagartija. Giró nuevamente alrededor, resopló en un intersticio, y, para honor de la raza, rascó un instante el bloque ardiente. Hecho lo cual regresó con paso perezoso, que no impedía un sistemático olfateo a ambos lados (Quiroga, 2014: pág. 139).

Hasta la última aparición del animal:

Así una noche, en el momento que se iba a acostar, percibió su oído alerta el ruido de las uñas enemigas, tratando de forzar el tejido de alambre. Con un gesto de fastidio descolgó la escopeta, y saliendo afuera vio una mancha blanca que avanzaba dentro del patio. Rápidamente hizo fuego, y a los aullidos traspasantes del animal arrastrándose sobre las patas traseras, tuvo un fugitivo sobresalto, que no pudo explicar y se desvaneció en seguida. Llegó hasta el lugar, pero el perro había desaparecido ya, y entró de nuevo (Quiroga, 2014: pág. 147).

Y a lo largo del texto se encuentra gran cantidad de imágenes que contribuyen a la formación de su motivación:

Yaguaí vio lo que era; e instantáneamente, en plena barbarie de bosque tropical y miseria, surgieron los ojos brillantes, el rabo alto y duro, y la actitud batalladora del admirable perro inglés. Hambre, humillación, vicios adquiridos, todo se borró en un segundo ante las ratas que salían de todas partes. Y cuando volvió por fin a echarse, ensangrentado, muerto de fatiga, tuvo que saltar tras las ratas hambrientas que invadían literalmente el rancho.

Fragoso quedó encantado de aquella brusca energía de nervios y músculos que no recordaba más, y subió a su memoria el recuerdo del viejo combate con la irara; era la misma mordida sobre la cruz: un golpe seco de mandíbula, y a otra rata (Quiroga, 2014: pág. 146).

De esta manera, a pesar de no tener voz propia, no existe duda en la motivación del sujeto y la importancia que tuvieron los dadores y oponentes en su conformación.

A la deriva

A diferencia de Yaguaí, el personaje en este cuento tiene voz, lo que hasta cierta forma se pensaría facilita la ubicación de su motivación, sin embargo la gran mayoría de sus intervenciones las hace en forma de reflexiones, esto si bien no es un impedimento, obliga a trabajar sobre los enunciados de forma más detallada.

A lo largo de la narración existe una adaptación de la motivación, siendo en un principio la lucha por la vida, y en un segundo momento esta motivación se convierte en aceptación del destino.

Como se muestra en el cuadro actancial de este texto, la naturaleza cumple diferentes roles, desde dador hasta ayudante y oponente y a esta misma naturaleza es a quien el protagonista se refiere continuamente en sus reflexiones.

Así, en un principio tenemos de forma explícita el deseo del protagonista:

Pero el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. Sentóse en la popa y comenzó a palear hasta el centro del Paraná. Allí la corriente del río, que en las inmediaciones del Iguazú corre seis millas, lo llevaría antes de cinco horas a Tacurú-Pucú (Quiroga, 2014: pág. 110).

Lo que se reafirma en líneas ulteriores: “El hombre tuvo aún valor para llegar hasta su canoa, y la corriente, cogiéndola de nuevo, la llevó velozmente a la deriva (Quiroga, 2014: pág. 110)”

Posteriormente el veneno comienza a hacer un efecto más profundo en él, dándose ese cambio en la motivación de forma paulatina:

El veneno comenzaba a irse, no había duda. Se hallaba casi bien, y aunque no tenía fuerzas para mover la mano, contaba con la caída del rocío para reponerse del todo. Calculó que antes de tres horas estaría en Tacurú-Pucú. (Quiroga, 2014: pág. 111)

Finalmente, ocurre la conversión explicada, dejándose consumir por el veneno, perdiendo la motivación y por lo tanto muriendo:

Allá abajo, sobre el río de oro, la canoa derivaba velozmente, girando a ratos sobre sí misma ante el borbollón de un remolino. El hombre que iba en ella se sentía cada vez mejor, y pensaba entretanto en el tiempo justo que había pasado sin ver a su ex patrón Dougald (Quiroga, 2014: pág. 111).

Esta transformación está cimentada en los cambios narratológicos de la obra. Esta varía tanto en la deceleración de ritmo y en el tipo de descripción, lo que origina el cambio de la perspectiva del sujeto.

La miel silvestre

Al igual que en los casos anteriores, el narrador expresa tácitamente la motivación que impulsa al sujeto del cuento a emprender su aventura.

Benincasa, habiendo concluido sus estudios de contaduría pública, sintió fulminante deseo de conocer la vida de la selva. No fue arrastrado por su temperamento, pues antes bien Benincasa era un muchacho pacífico, gordinflón y de cara rosada, en razón de su excelente salud. En consecuencia, lo suficiente cuerdo para preferir un té con leche y pastelitos a quién sabe qué fortuita e infernal comida del bosque. Pero así como el soltero que fue siempre juicioso cree de su deber, la víspera de sus bodas, despedirse de la vida libre con una noche de orgía en compañía de sus amigos, de igual modo Benincasa quiso honrar su vida aceitada con dos o tres choques de vida intensa. Y por este motivo remontaba el Paraná hasta un obraje, con sus famosos stromboot (Quiroga, 2014: pág. 155).

Esta motivación es refrendada posteriormente

De este modo llegó al obraje de su padrino, y a la hora tuvo éste que contener el desenfado de su ahijado.

-¿Adónde vas ahora? -le había preguntado sorprendido.

-Al monte; quiero recorrerlo un poco -repuso Benincasa, que acababa de colgarse el winchester al hombro (Quiroga, 2014: pág. 156).

Y continúa a lo largo de la narración: “Al día siguiente se fue al monte, esta vez con un machete, pues había concluido por comprender que tal utensilio le sería en el monte mucho más útil que el fusil” (Quiroga, 2014: pág. 157).

La motivación puede asumirse entonces como deseo de aventura. En este caso es donde más se evidencia el precio que tuvo la motivación para el sujeto y la manera en que esta influye directamente en su fin. Aquí la motivación es la responsable directa de la muerte, volviendo borroso su límite con el tema.

Dentro del cuadro actancial la motivación de Benincasa es a la vez el objeto del personaje tendiendo un puente entre la forma del texto y su fondo a través del actor.

El solitario

En este cuento nos encontramos con dos motivaciones, esto debido a la existencia de un sujeto y un antisujeto, por lo que narratología vuelve a ser necesaria para aclarar este punto.

Como sujeto, Kassim tiene una motivación hasta cierto punto débil (la de sobrevivir el día a día para complacer a su esposa), ya que si bien este envión mantiene al personaje, no impulsa la trama, este peso cae en la motivación de la esposa: alcanzar un mayor nivel de vida.

Al igual que en el cuadro actancial, ambas motivaciones están en constante disputa, siendo la de María la de mayor impacto. Al ser cada miembro de la pareja el oponente del otro según la descripción narratológica de los personajes, sus motivaciones se trazan de la misma manera.

Hay que tomar en cuenta que dentro de una misma fábula pueden existir tanto la motivación principal como la secundaria, esto se ve manifestado notoriamente en este caso, lo que no significa que una sea de alguna manera mejor, ya que esos conceptos no se aplican, lo que significa es que una siempre será dependiente de la otra, igual que los actores que las representan.

A lo largo del texto se reitera constantemente la posición de Kassim, no con una voz potente, pero sí constante:

Cuanto ganaba Kassim, no obstante, era para ella. Los domingos trabajaba también a fin de poderle ofrecer un suplemento. Cuando María deseaba una joya -¡y con cuánta pasión deseaba ella!- trabajaba de noche. Después había tos y puntadas al costado; pero María tenía sus chispas de brillante (Quiroga, 2014: pág. 82).

Posteriormente se menciona: “Kassim trabajaba esa noche hasta las tres de la mañana, y su mujer tenía luego nuevas chispas que ella consideraba un instante con los labios apretados.”

De igual manera se expresa:

María se levantó para comer, y Kassim tuvo la solicitud de siempre con ella. Al final de la cena su mujer lo miró de frente.
-Es mentira, Kassim -le dijo.
-¡Oh! -repuso Kassim sonriendo- no es nada.
-¡Te juro que es mentira! -insistió ella.
Kassim sonrió de nuevo, tocándole con torpe cariño la mano.
-¡Loca! Te digo que no me acuerdo de nada (Quiroga, 2014: pág. 86).

Igualmente las motivaciones de María se exponen constantemente a lo largo del cuento, pero con una voz mucho más potente:

Kassim, de cuerpo mezquino, rostro exangüe sombreado por rala barba negra, tenía una mujer hermosa y fuertemente apasionada. La joven, de origen callejero, había aspirado con su hermosura a un más alto enlace. Esperó hasta los veinte años, provocando a los hombres y a sus vecinas con su cuerpo. Temerosa al fin, aceptó nerviosamente a Kassim (Quiroga, 2014: pág. 82).

Continúan de la siguiente manera, fortaleciendo el conflicto:

Poco a poco el trato diario con las gemas llegó a hacerle amar las tareas del artífice, y seguía con ardor las íntimas delicadezas del engarce. Pero cuando la joya estaba concluida -debía partir, no era para ella- caía más hondamente en la decepción de su matrimonio. Se probaba la alhaja, deteniéndose ante el espejo. Al fin la dejaba por ahí, y se iba a su cuarto. Kassim se levantaba al oír sus sollozos, y la hallaba en la cama, sin querer escucharlo (Quiroga, 2014: pág. 82).

Y se extienden hasta casi el final del cuento:

A compás del montaje del solitario, Kassim recibió sobre su espalda trabajadora cuanto ardía de rencor y cocotaje frustrado en su mujer. Diez veces por día interrumpía a su marido para ir con el brillante ante el espejo. Después se lo probaba con diferentes vestidos (Quiroga, 2014: pág. 85).

Al finalizar este cuento, queda una idea de motivaciones simbióticas en el texto. A pesar de ambas estar en lucha, esto es la base para la formulación de una motivación general que

engloba ambas. Se trata del conflicto como medio de subsistencia, el cual termina por necesariamente acabar con uno de los protagonistas.

Yzur

Antes ya se había indicado que a pesar de ser Yzur el eje del cuento, el sujeto protagonista es su entrenador. La motivación del dueño del simio es clara: demostrar la capacidad del animal para hablar. Esta motivación no carece de sentido, aunque no existe una razón concreta para esta.

Para solucionar este inconveniente debemos regresar y revisar al dador de la historia, que en este caso recae en la obsesión del hombre. Esta obsesión es la que provee no solo de los mecanismos necesarios para que el sujeto lleve a cabo su función, sino que es parte básica de la motivación.

A lo largo de la fábula se pueden rescatar varios pasajes en los que se indica de forma clara la aparición y reaparición constante de esta obsesión del hombre: “Semejante idea, nada profunda al principio, acabó por preocuparme hasta convertirse en este postulado antropológico (Lugones , 2011: pág. 323)”

También se menciona:

Trabajado por mi idea fija del lenguaje de los monos, agoté toda la bibliografía concerniente al problema, sin ningún resultado apreciable. Sabía únicamente, con entera seguridad, que no hay ninguna razón científica para que el mono no hable. Esto llevaba cinco años de meditaciones (Lugones , 2011: pág. 323).

Sin embargo este es solo un par de ejemplos, ya que a lo largo de la obra se hace evidente esta obsesión, la cual es alimentada por las competencias del personaje, la cuales sirven a la vez para acabar con el oponente.

A diferencia de Yaguaí, Yzur no es el núcleo, por lo cual su rol es más el de una traba obstaculizando la realización del personaje, frustrando la motivación, lo que crea la sensación de vacío al lector.

El milagro de San Wilfrido

Según el análisis narratológico expresado anteriormente, el objeto que persigue el protagonista del cuento es la virtud, el cual lo alcanza expiando culpas a través de las guerras santas. Esta conclusión narratológica no dista de la motivación literaria de la obra.

A lo largo de la misma se encuentra un elemento común que se reitera constantemente: El deseo de probar su integridad.

Al igual que en los casos anteriores, el dador es el principal mecanismo mediante el cual se logra este objetivo, en este caso este dador es Dios, el cual también es el fin de la obra.

En esta historia, la motivación tiene una razón explícita en el texto, la cual se describe claramente:

Antes de partir, quiso orar el joven en la tumba de su esposa. Sobre aquel sepulcro había crecido un lirio que él decidió llevarse como recuerdo; mas, al cortarla, la flor se transformó en un casco de plata, dando origen al sobrenombre del caballero. Poseídos aún del milagro que hizo llover lirios sobre la cabeza de Clodoveo, no tenían los camaradas del héroe por qué dudar de su aventura, mucho más cuando él la abonaba con su valentía y el voto de castidad (Lugones , 2011: pág. 287).

El darle una razón a la motivación facilita hasta cierto punto la identificación con el personaje, ya que a diferencia de los demás casos, se entiende plenamente su postura y se le da un trasfondo. Esta identificación con el personaje y su motivación sirve para crear imágenes más crudas en el lector, las cuales Lugones describe detalladamente:

Tres horas después, los soldados venían en grupos a contemplar el mártir. Wilfrido de Hohenstein, clavado en una cruz muy baja, parecía estar muerto en pie. Desnudo enteramente, cruzado su cuerpo de rayas rojas, la cabeza doblada, los cabellos rubios cubriéndole los ojos, las manos y los pies como envueltos en púrpura, semejaba una efigie de altar (Lugones , 2011: pág. 287).

Al contrario de lo que ocurrió en Yzur, el personaje de este texto alcanza la plenitud de su motivación:

Ahora, en el convento de los franciscanos de Jafa, puede verse bajo una urna de cristal, clavada en su trozo de madera y asiendo un puñado de cabellos, todavía fresca como para consolar la décima séptima agonía de Jerusalén, la mano blanca de San Wilfrido de Hohenstein (Lugones , 2011: pág. 290).

Así, a pesar de la muerte estar descrita, consumada e incluso deseada, esta contiene y justifica a la motivación en sí.

La estatua de sal

El caso de Sosistrato es similar a San Wilfrido. La búsqueda de santidad es la motivación que se encuentra de forma clara en este cuento, que coincide con el objeto del protagonista que habíamos detallado anteriormente en el cuadro actancial, pero esta motivación puede entenderse desde dos niveles: tanto a nivel personal del individuo, para lo cual se limitaba a

rezar, esta acción por sí sola no generaba ningún impulso a la trama; así como en un nivel de acción, visto desde la aparición de satanáas, lo cual le dio impulso a la trama. Entonces, la motivación por sí sola no siempre es suficiente para catapultar los sucesos en el cuento, de forma aislada no tiene ninguna marca en la narración, la acción del protagonista o de otro personajes es necesaria. Esta es la importancia que tiene el oponente no solo desde el punto de vista meramente de la narratología, sino en toda la estructura del texto.

Este impulso dado por el oponente es claro en la narración, ya que al principio la motivación se muestra algo pasiva:

Sosistrato era un monje armenio, que había resuelto pasar su vida en la soledad con varios jóvenes compañeros suyos de vida mundana, recién convertidos a la religión del crucificado. Pertenecía, pues, a la fuerte raza de los estilistas (Lugones , 2011: pág. 331).

Y prosigue:

Al cabo de treinta años de austeridad y silencio, Sosistrato y sus compañeros habían alcanzado la santidad. El demonio, vencido, aullaba de impotencia bajo el pie de los santos monjes. (Lugones , 2011: pág. 332)

Entonces, la figura del oponente es colocada como motor:

Pero una mañana, mientras el monje rezaba con sus palomas, éstas asustadas de pronto, echaron a volar abandonándole. Un peregrino acababa de llegar a la entrada de la caverna. (...)Fue aquélla la última noche que pasaron juntos. Al siguiente día el desconocido partió, llevando consigo la bendición de Sosistrato, y no necesito decir que, a pesar de sus buenas apariencias, aquel fingido peregrino era Satán en persona (Lugones , 2011: pág. 332).

Así la motivación sufrió un nuevo impulso que queda retratado en la narración:

El proyecto del maligno fue sutil. Una preocupación tenaz asaltó desde aquella noche el espíritu del santo. ¡Bautizar la estatua de sal, liberar de su suplicio aquel espíritu encadenado! La caridad lo exigía, la razón argumentaba (Lugones , 2011: pág. 333).

En caso de no contar con el motor de las acciones a través del oponente, la fábula hubiese quedado a nivel de anécdota, carente de giros argumentales. Así, se observa la importancia de todos los actores dentro del texto narrativo y no solo de la motivación ligada al protagonista.

La lluvia de fuego

En una primera lectura superficial del texto, es difícil encontrar una motivación literaria en esta obra. El personaje, tal como fue narrado, pareciera tener una actitud de pesadez, cosa que queda claro desde el principio de la narración cuando Lugones hace el retrato del

protagonista del cuento, sin embargo esta misma descripción que se hace del hombre da luces sobre lo que lo motiva.

Este hastío y cansancio hacia la vida es justamente lo que crea en el hombre la necesidad de evitar el dolor y dejar la existencia, configurando su motivación de morir de forma tranquila.

En una de las primeras reflexiones del hombre, este lo deja claro:

En el comedor me esperaba un almuerzo admirable; pues mi afortunado celibato sabía dos cosas sobre todo: leer y comer. Excepto la biblioteca, el comedor era mi orgullo. Ahíto de mujeres y un poco gotoso, en punto a vicios amables nada podía esperar ya sino de la gula. Comía solo, mientras un esclavo me leía narraciones geográficas. Nunca había podido comprender las comidas en compañía; y si las mujeres me hastiaban, como he dicho, ya comprenderéis que aborrecía a los hombres (Lugones , 2011: pág. 268).

Siendo más evidente mientras la historia avanzaba

Caía del firmamento el terrible cobre -pero el firmamento permanecía impassible en su azul. Ganábame poco a poco una extraña congoja; pero, cosa rara: hasta entonces no había pensado en huir (Lugones , 2011: pág. 269).

Hasta las líneas finales del texto en los que el hombre exclama

El agua fresca y la obscuridad, me devolvieron a las voluptuosidades de mi existencia de rico que acababa de concluir. Hundido hasta el cuello, el regocijo de la limpieza y una dulce impresión de domesticidad, acabaron de serenarme (Lugones , 2011: pág. 275).

En este caso, la motivación sí coincide totalmente con la función y el objetivo del personaje. El hecho de que el protagonista carezca de alguna competencia y ayudante, y el tener a la misma muerte como dador, facilita su ubicación en la narración y justifica la aparición de su motivo.

4.3 Relación de los personajes con el entorno.

Hasta ahora se han presentado los personajes y sus motivaciones. En las siguientes líneas se procederá a entenderlos como un todo, esto debido a que si bien son conceptos distintos, y deben ser analizados cada uno con sus particularidades, estos deben formar una sola idea que es la que tendrá la función de transmitir lo deseado por el autor. Para esto se analizará cada autor, para después intentar encontrar hilos comunes.

En el caso de Horacio Quiroga, no es ninguna novedad la relación entre el hombre y la naturaleza, enfrentando al mismo con su ambiente, batalla en la cual siempre es derrotado; pero más allá de ese factor ya establecido reiteradamente por muchos estudiosos en el área,

es importante marcar pequeños detalles en sus cuentos sobre cómo los protagonistas se encuentran relacionados con sus ambientes.

En el primer caso, *Yaguaí*, el ambiente presenta un doble símbolo al perro. Por un lado la extensión, la inmensidad, el espacio, y por otra parte la incapacidad de moverse a otro lado. Un juego ligeramente cruel en el que el paisaje infinito limita a los seres que lo habitan. Este ambiente, asfixiante en el mejor de los casos, llegó a ser parte del animal, hasta el punto que este, físicamente, se convirtió en una extensión de la naturaleza. La transformación del animal, desde un perro claramente fox-terrier, hasta un ser mimetizado con la árida zona, no es coincidencia. En este caso existe una apropiación del actor por parte del entorno. Un reclamo de la naturaleza hacia aquello que originalmente no es parte de su hábitat (debido al origen de la raza). El animal se encontraba aislado, fuera de lugar, reconociblemente distinto al resto, en este caso el medio ambiente procedió a la homogenización del ser. Adaptarlo de forma violenta. El fin que tiene el perro no es ajeno a este proceso de absorción, es la expresión última de este fenómeno. En este caso concreto la relación entre el personaje con la naturaleza fue de modelación.

Caso similar ocurre en *A la deriva*. Paulino no es abandonado a su suerte, es absorbido por la naturaleza.

A pesar de no señalarlo de forma tácita, se entiende que este hombre trabaja extrayendo madera de la selva, por lo que aunque la muerte de este puede entenderse como un hecho meramente accidental, también existe la posibilidad de que sea un proceso mediante el cual la naturaleza busca la autorregulación. Como ya se mencionó anteriormente, la figura que la selva toma alrededor del hombre (ataúd) y la muerte en el río no simbolizan únicamente el fin de la vida, sino la extinción y absorción de un cuerpo, como recurso natural, hacia la selva. Desde la mordida de la serpiente hasta el cuerpo vagando en las aguas, el ciclo de defensa-asimilación está detallado en el texto.

Gabriel Benincasa tuvo una suerte similar a la de los demás. El personaje de *La miel silvestre* entra desde el principio en conflicto con la naturaleza. La relación que ambos mantienen se podría considerar hostil.

El joven de familia acomodada, con facilidades para su vida, no es parte de la selva. No guarda ningún tipo de relación con esta. El joven representa no solo a la población de la ciudad, sino exactamente a la parte más cómoda de la misma. Nos encontramos con un tema

recurrente en la literatura, e incluso filosofía: el choque de dos mundos. La naturaleza contra la ciudad.

Si bien en el primer cuento, la naturaleza moldeó al perro hasta mimetizarlo con ella, aquí se nota una variación. Benincasa no quiere ser parte de esta naturaleza, la sigue viendo como *lo otro*, aquello en lo que no se convive, lo que está bien para pasar un par de días sin necesidad de echar raíces. Esta visión *desde afuera* del personaje hacia la naturaleza es lo que en última instancia produce que la selva lo rechace no sin antes aprovechar su vida.

En este punto, cabe recalcar que en el caso de Quiroga se seleccionó tres cuentos con la naturaleza como protagonista y uno con otro ambiente. Esto se lo hizo con la intención de marcar un corte en el ritmo y poder señalar las contraposiciones en los personajes de un mismo autor; de esta manera nos encontramos para cerrar el grupo perteneciente a Quiroga con Kassim y María, ambos pertenecientes al cuento *El solitario*.

A diferencia de los demás cuentos, su ambiente no es un ente *vivo* como tal; sin embargo, esto no significa que el medio, en este caso ciudadano, no influya en los personajes.

En este sentido, se pasa de lo natural a lo social. Las relaciones sociales que mantiene la pareja serán las que sustituyan a la naturaleza. La selva ya no es el ambiente al que se hace referencia, este será cambiada por el taller de trabajo del joyero.

Físicamente, se menciona que la pareja vive en un pequeño cuarto que a su vez funciona de taller para Kassim. También se menciona cómo la joven es de origen callejero y aceptó al hombre sin ambiciones al no tener más alternativa y que su deseo iba más allá que la pobre vida que tenía.

Así, el ambiente en este cuento tiene la función de prisión, tanto física como emocional, psicológica e incluso sexual, aunque esto no se mencione de forma clara.

Aquí el entorno no tiene un efecto concreto sobre los protagonistas, sino mental. El estar constantemente enfrentados a la realidad que los rodea, esculpe una situación en la que el asesinato fue una medida relativamente lógica. No se trata de la acción directa del ambiente sobre el cuerpo físico de los sujetos, sino su merma constante, su presión psicológica hasta el punto extremo.

El contexto puede manifestarse de forma objetiva sobre los sujetos, y también lo realiza a través de la psiquis, de forma mucho más discreta pero funcional. Aquí el ambiente no cobra

la vida de la víctima de forma directa, pero fue quien presionó para que otra persona lo hiciera.

En cuanto a Leopoldo Lugones, al igual que con los cuentos seleccionados de Horacio Quiroga, se presenta un cuento que rompe el hilo de los demás, esto para facilitar la comparación y generar contraste entre las obras.

El escritor argentino, a diferencia del uruguayo, no presenta a la naturaleza como parte sustancial de sus obras, sino a Dios; por lo tanto tenemos a tres de los cuatro cuentos que tratan directamente a Dios como el ente absoluto, mientras otro cuento gira en torno a la ciencia (aunque podría tener un concepto religioso escondido). Esto hace que el ambiente que rodea a los personajes no cumpla un papel tan determinante como en los textos de su amigo, sin embargo ayudan profundamente a la concepción de la historia.

El primer cuento, y el que sirve de punto de comparación con los demás, es *Yzur*. Este cuento no presenta mayor presencia de Dios, aunque es inevitable relacionarlo con la religión, debido al tema de la evolución, propuesta unos años antes de la publicación del cuento, por Charles Darwin, y que sin duda influyó en el muy creyente Leopoldo Lugones a la hora de escribir su texto.

Más allá de este factor, en *Yzur*, el ambiente no es físico, sino psicológico. Al igual que con *el solitario* lo que resalta de este cuento es el matiz psicológico de los personajes, los cuales tienen que convivir y soportarse el uno al otro.

El entorno en este caso no es nada concreto. En ningún párrafo se hace referencia al lugar donde viven o se menciona particularidades como clima, geografía, ubicación, etc. únicamente se menciona que *Yzur* fue comprado a un circo y que en este había aprendido algunas cosas, información que si bien aporta algo para la construcción psicológica de los personajes, no ayuda a determinar un factor externo que influya en ellos.

El entorno en esta historia está construido por las relaciones de amo y simio. Esta relación está marcada por la frustración de los personajes.

En este entorno, se creó la situación indicada para que la muerte se haga presente como símbolo en primer lugar de castigo, por intentar violar el estatus quo de la naturaleza, sus misterios que están relacionados a Dios y en segundo lugar como consecuencia de los constantes conflictos entre los personajes.

En los demás cuentos de Lugones seleccionados para el presente trabajo se coloca a Dios como ser absoluto, entendiéndose entonces el entorno que rodeaba a los personajes como parte de ese absoluto.

Así, en el cuento *El milagro de San Wilfrido*, el ambiente que se detalla al principio del texto no es más que una exaltación a las guerras santas.

Dentro de este paisaje lleno de muertes justificadas y sacrificios de todo tipo se destaca la figura del protagonista como santo. La relación personaje-ambiente aquí está regida por una suerte de decoración para su personalidad.

En *La estatua de sal* al igual que en la obra anterior, el entorno que rodea al personaje está diseñado para bañarlo de santidad. Sin embargo, existen dos tiempos en la narración, y se distinguen varios entornos parecidos, pero no exactamente iguales.

En un primer momento se describe el monasterio *actual*, el cual está construido sobre los lugares donde los anacoretas vivían, esto a modo de introducción; posteriormente se describe en sí el ambiente en el que Sosistrato vivió. Además, que se distingue el lugar de sus meditaciones diarias del sitio al que fue para encontrar su muerte.

En el primer caso, este ambiente no tiene mayor relevancia, debido a que el sujeto del texto no se encuentra ahí. Ubicándonos en el contexto en el que el santo vivió partiremos con la gruta en la que el estilita pasó sus días. Hay un paralelismo claro entre el interior y el exterior; de tal manera que existe un lazo entre el ambiente que rodea al monje y su pensamiento y acción. Posteriormente, al dejar este ambiente y caer en la trampa tendida por Satanás, el lazo se rompió. Aquí también existe paralelismo entre el ambiente que se describe sobre la ciudad abandonada de Sodoma y la ansia del hombre por el conocimiento prohibido. Este es un caso muy claro de cómo los ambientes reflejan a los personajes.

Finalmente, en la lluvia de fuego se plantea el hábitat más catastrófico posible que se contrapone a una de las personalidades más planas.

Aquí no existe mayor relación entre el ambiente y el personaje, y esto debido a una razón obvia. El personaje que se retrata en la obra, si bien es el protagonista del cuento no es el protagonista del evento trágico que está ocurriendo. Aquí se marca los últimos días de una *víctima colateral*.

Sin embargo, se puede notar que la presión que genera la muerte alrededor del hombre es suficiente para encaminarlo al suicidio.

5. REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE

5.1 La muerte: análisis de sus representaciones en los cuentos seleccionados de Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones

Yaguaí

En el caso de Yaguaí, el ambiente será el mayor escenario en el que se plasma la decadencia. Se trata de un lugar que dificulta la vida, que coarta la natural evolución de quienes son parte de la existencia. Es un espacio que limita, sofoca e impide. Como se mencionó desde un principio, aunque la muerte como tal será repasada, también nos llama la atención el estado previo a la misma. En el caso del desierto donde se llevan a cabo los eventos, se muestra a este como la representación natural de la *no-vida*.

En este texto toda la naturaleza es agreste (el suelo, el viento, el agua, etc.). El origen del sufrimiento y de la muerte es el sol, causante de sequías y destrucción de productos agrícolas. El astro, al provocar una constante temperatura elevada, elimina el agua y provoca sufrimiento en los moradores de la zona. Tradicionalmente considerado como dador de vida, el sol en este caso aletarga la misma, casi hasta su extinción.

A lo largo del cuento, así como se muestra a la naturaleza como un ente cruel que tortura a los seres que viven bajo su dominio, esta no es tomada como algo ajeno o exterior. Todos los procesos de sequía y hambre que se retratan en la historia con considerados naturales. Los animales y personas no huyen de este fatídico destino. Lo toleran y entienden como parte propia de la existencia. Como se verá en la parte final del cuento, no asusta o conmueve la muerte, es tomada como parte natural de la existencia.

Un símbolo interesante en el cuento es el pozo al que el perro acudía a bañarse. Siendo en un principio un oasis en el cual los animales encontraban algo de refugio e incluso diversión, se tornó tóxico a lo largo de la historia. La simbología del agua en el pozo gira alrededor de la vida en sí misma al ser sometida a condiciones extremas.

Por otra parte, la caza es parte importante del cuento. La misma es obviamente sinónimo de muerte para las presas, aunque también es el vehículo de destrucción del protagonista.

La caza es para el pequeño perro su esencia y al mismo tiempo condena. En la historia se menciona constantemente que el perro es un fox-terrier (raza especializada en la búsqueda de presas, principalmente zorros); sin embargo, alejado del hábitat para el cual fue diseñado

sus instintos de caza se limitan a matar lagartijas y ratas, eso sí, la muerte se las propicia de forma magistral al saber exactamente dónde morder para acabar con la vida de la presa al instante. El hecho de elegir a un perro diseñado para la caza no es una casualidad o un mero capricho de la historia. Este factor es importante para darle mayor peso al personaje y marcar la ironía de su fin. Además, el instinto de caza de este animal va a ser parte importante de la historia a tratar ya que impulsa la trama.

Si bien la muerte de las sabandijas a las que Yaguaí les propiciaba final puede pasar como un evento de menor importancia, es importante destacar que son la causa de que su propietario se decidiera a enviarlo a recibir un entrenamiento mejor.

De esta manera, hasta ahora nos hemos encontrado y con una figura de muerte representada por la naturaleza como limitante, y a la vez, parte de la vida; y la caza como motor que impulsa la historia.

También hay que notar que los colores a los que se hacen mención a lo largo del cuento van entre los amarillos y los rojos, los cuales dominan el escenario donde se desarrolla la historia. Esto tampoco es accidental o producto de una mera descripción. El uso de estos colores sirve para destacar la realidad del ambiente moribundo. Estos colores relacionados con el peligro y la advertencia están presentes constantemente.

Al hacer una lectura de las descripciones que se hace de la naturaleza, se nota como estos reflejan ambientes melancólicos: “la atmósfera, entonces, ligeramente ahumada hasta esa hora, se velaba al horizonte en denso vapor, tras el cual el sol, cayendo sobre el río, sosteníase asfixiado en perfecto círculo de sangre (Quiroga, 2014: pág. 142)”.

En las últimas líneas del cuento, el perro transformó tanto su fisionomía como su personalidad. Nos encontramos con una versión consumida y bastante pesimista de un viaje de autodescubrimiento. El animal descubrió lo que es el hambre y la humillación. Esto, a la vez, avivó los instintos del perro. La cercanía a la muerte lejos de someterlo alteró sus sentidos, volviéndolo más desesperado.

La muerte del perro es bastante significativa: tiroteado por una escopeta. Al ser un perro de caza, es por lo menos irónico morir a manos de un arma. En segundo lugar es importante la sutil reacción del dueño y sus hijas al encontrar el cadáver de Yaguaí, lejos de mostrar tristeza profunda, (salvo un pequeño sollozo de la niña) entendieron la muerte como algo meramente natural.

Al finalizar el texto, la emoción que se transmite es resignación. Causa sorpresa el fallecimiento del pequeño fox-terrier a manos del arma de su dueño, pero esto no elimina la naturalidad con la que se lo toma.

Yaguaí retrata la muerte de forma corriente, no le da mayor importancia a la que recibiría cualquier aspecto de la vida en el campo. Incluso para las personas cercanas al suceso la muerte resulta rutinaria. Esto es lo más importante del cuento seleccionado. La figura de una muerte bien transforma, destruye y no necesita mayor atención.

Finalmente, para interpretar correctamente este cuento debemos recordar la postura de Mónica Quijada sobre el impacto de la territorialidad en la construcción de la nación. A pesar que el cuento fue publicado por Horacio Quiroga alrededor de 100 años después de la independencia de Argentina, lugar donde se lleva a cabo la narración, es de suma importancia la descripción del territorio como parte de la formación de la identidad nacional. La absorción de un símbolo inglés por parte de la naturaleza local puede ser un símbolo de la apropiación por parte del río de la plata de aquello extranjero.

A la deriva

El caso de *A la deriva* es sumamente claro respecto al destino fatídico del protagonista. Desde el primer párrafo del texto se deja claro que Paulino está moribundo. Su muerte es clara, predecible e incluso deseada. La expresión artística de un desahuciado luchando contra la naturaleza y el destino hasta aceptarla es el centro de la historia. Tomando esto como partida, el cuento narra la experiencia de llegar a la muerte, tanto con descripciones explícitas de la herida y el dolor, así como simbolismos y relaciones del personaje con su entorno y demás personas en su vida. De todo esto lo más relevante será el proceso *lento* de morir del hombre.

Así tenemos en un inicio la descripción de la razón de la muerte del protagonista. Se describe a la serpiente que causó la herida mortal al hombre y cómo esta recibe un castigo igual mortífero.

En un primer momento de lectura se plantea, al igual que en el cuento anterior, a la muerte como un proceso normal de la naturaleza. No existen mayores detalles del motivo del ataque hacia el hombre, ni es necesario, solamente se empieza retratando el momento. Así, la muerte del protagonista se considera inclusive fortuita. Al parecer no hizo nada para merecerla, ni

la muerte le llegó como consecuencia de sus acciones. Simplemente *le tocó*. Aquí se presenta la muerte como algo arbitrario o al azar. Como fue Paulino pudo ser cualquier otra persona. Es importante destacar que gran parte del texto está destinada a la descripción de la herida mortal. Las estampas grotescas que usa Quiroga para destacar el sufrimiento físico del hombre son en un principio chocantes y diseñadas para detallar el estado de su cuerpo; no obstante, la línea del cuento no se centrará en ese apartado, sino se enrumbará por otro camino. Estas escenas en todo caso son útiles, pero no determinantes.

El protagonista nota que es algo serio cuando ve lo que se describe como un “gigante abultamiento en la herida” (Quiroga, 2014: pág. 109), pero lo que llama la atención del personaje es la incapacidad para sentir al alcohol, de esta manera susurró “Bueno; esto se pone feo” (Quiroga, 2014: pág. 110). Esto es significativo porque aunque se retrata, con descripciones algo desagradables, la lesión del protagonista, se hace hincapié en las sensaciones. Este cuento no trata sobre lo doloroso de las heridas, sino sobre la experiencia de la resignación hacia la muerte.

A diferencia de los demás personajes en el resto de obras de Quiroga que se estudian, en este cuento se establece que el actor está consciente de su muerte inminente y no la desea. En este caso se evidencia una lucha sin sentido, ya que en el mejor de los casos llegaría en 5 horas a buscar atención médica, y tomando en cuenta que los síntomas ya eran evidentes, era totalmente inútil la travesía; no obstante, Paulino la emprende con esperanza. Así, se plantea una lucha inicial, la cual a pesar de estar destinada al fracaso, lleva al sujeto a un estado posterior de aceptación de la misma.

Por otra parte, la esposa del protagonista no ejerce mayor influencia en el texto, más allá de ser quien le ofrece licor. Esto puede colaborar a comprender el aislamiento del hombre en medio de la naturaleza. Otro factor que deja ver la soledad del ser humano es el hecho de en su desesperación acudir a su compadre Alves, con quien estaba disgustado. Aunque no se deja claro el motivo de la discusión sí se deja ver que no existe respuesta a su pedido de ayuda.

En este texto se muestra una relación más importante del hombre con la naturaleza. A diferencia de *Yaguaí* donde el entorno es el símbolo propio de la muerte, en este caso, además existe una reflexión consciente del protagonista sobre esta. En el primer cuento el animal no estaba en capacidad de entender lo que ocurre, en el caso de Paulino sí. No solo lo entiende, también cavila sobre esto.

Al finalizar el cuento, se retrata una escena en la cual Paulino se encuentra solo en medio de la naturaleza, sin personajes a su alrededor, sin esperanza, sin una respuesta a su problema, condenado a la muerte. Quizás este sea el mejor ejemplo de alguien que se resignó a esperar, y aunque se niegue a morir, no parece tener otra alternativa.

Una vez aceptado el destino, el hombre pudo entender la magnitud de la naturaleza. En la descripción dada se evidencia una “tenebrosa calma”. Esto no está ahí por casualidad, es el reflejo del interior del hombre. El autor refleja la evolución del estado mental y emocional de Paulino a través de las imágenes de la naturaleza. Describiendo en un principio una “eterna muralla lúgubre (Quiroga, 2014: pág. 111)”, para terminar en “al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única” (Quiroga, 2014: pág. 111) como una clara referencia a la paz que había alcanzado el protagonista tras su *viaje*.

La aceptación del destino fatal quita al hombre el peso de luchar contra lo inevitable. Al aceptar su mala fortuna abriga alivio y armonía. Se describe cómo el personaje ya se siente mejor de estar a la deriva en su bote, sin ninguna otra cosa que esperar más que el destino final.

La miel silvestre

El caso de *La miel silvestre* es especial, ya que aquí Horacio Quiroga inicia su cuento en primera persona, recordando un caso similar al de la narración ocurrido en su familia, para entonces pasar a la historia en sí. Este pequeño prólogo tiene la función de vincular al lector con la literatura de aventura, ya que se hace mención a Julio Verne y Robinson Crusoe. Estamos frente a una expresión de metaliteratura, que si bien no aporta significativamente al desarrollo de la historia, sirve como preámbulo de esta.

Entrando al relato en sí, Benincasa es privilegiado. Él no tiene necesidad de enfrentarse a la naturaleza para sobrevivir o por algún tipo de necesidad material, sino por una necesidad de tipo personal. Al haber vivido siempre en un ambiente de comodidades se siente obligado a enfrentarse a la naturaleza como una especie de ritual de madurez.

En este cuento la muerte está muy claramente definida en forma de la *corrección*. Una subespecie real de hormiga guerrera, nómada y carnívora, las cuales arrasan con todo ser vivo que se atraviesa por su camino. Siendo estas las ejecutoras de la muerte, el papel más importante lo lleva a cabo la miel que el protagonista ingiere.

Si bien la miel no es personaje en sí y tampoco es la representación clara de la muerte, es un medio por el cual esta llega al protagonista. Se trata del camino por el cual el protagonista alcanza su destino final.

En este mismo campo, debemos creer que la elección de abejas sin aguijón en el cuento no es por pura casualidad. Las abejas de la familia Meliponini fueron incluidas en el texto como un simbolismo de amenaza disfrazada. El curioso aventurero se confió al ver que las abejas no tenían aguijón, por lo que decidió que era un animal inofensivo, con esta fatal decisión marcó su destino.

Es curioso ligar la dulzura de la miel con el acto de morir. Aunque el manjar tenía un sabor diferente a las demás mieles, Benincasa decidió comerla de todos modos. Este acto de necesidad crea las condiciones por las cuales este muere.

Sin caer en un retrato moralista, en este caso la muerte llega en modo de lección para quien no respeta la naturaleza y sus leyes. El mismo nombre de las hormigas elegidas para el cuento –corrección- da señas del objetivo que tenía Quiroga al escribir el cuento. Desde el principio se nota que la poca habilidad, conocimiento e incluso obediencia de un ciudadano frente a la naturaleza iba a dejar una moraleja. Es espinoso entrar en el campo de la moraleja, no obstante hay que recalcar que es una de las formas que la muerte tiene en el cuento.

En las últimas líneas del texto se nota cierto grado de crueldad al detallar cómo el hombre al estar paralizado sentía horror y la sensación de las hormigas subiendo por su cuerpo. Aunque no se describe con lujo de detalles se da entender que fue devorado vivo, ya que se aclara que sus sentidos estaban intactos y lo único que padecía era parálisis. La muerte siempre está presente de diversas formas, y en este caso se da una descripción intencionadamente cruel de la misma.

También es importante prestar especial atención a la descripción de la corrección como un mar negro prácticamente invulnerable. De todas las representaciones y descripciones de la muerte en los cuentos del autor uruguayo, esta es una de las más simbólicas. Se presenta a la muerte prácticamente como una fuerza de la naturaleza. No se trata de un ente ajeno a esta, sino una expresión de su poderío.

El Solitario

De todos los textos escogidos de Horacio Quiroga, este es el único que no se lleva a cabo en el monte. En la urbe la amenaza de la naturaleza y el miedo al poderío de lo implacable son

sustituidos por una sensación de hastío cotidiano, siendo este el mejor ejemplo de un personaje que ya estaba muerto por dentro antes de alcanzar la muerte física.

Desde el inicio se presenta el retrato de Kassim, planteándolo como un hombre enfermizo y con muy poca ambición, además de no tener dotes para los negocios. La vida del joyero no era destinada a satisfacer las propias necesidades, sino únicamente intentar complacer los deseos de su joven y hermosa esposa. Todo el trabajo al que era sometido no servía sino para acabar más con su débil cuerpo y alegrar la vida de su conviviente.

Kassim ya está muerto, por lo menos simbólicamente al carecer de sentido su existencia. Su vida no tiene absolutamente ningún propósito.

Su esposa, María, no dista mucho del hombre. Esta atraviesa el mismo conflicto. La vida que ella lleva no es en lo más mínimo satisfactoria y cita textualmente: “¡me has robado mi vida, ladrón, ladrón!” (Quiroga, 2014: pág. 85)

En este cuento, la muerte es únicamente el final explícito de unas vidas que no daban para más, pero con un resultado diferente para cada uno.

Por otra parte hay que señalar a las joyas. El protagonista de la historia pudo tener cualquier profesión, sin embargo, el creador decidió que fuera un joyero y el artefacto con el que se lleva a cabo el asesinato sea un solitario. Esto se puede entender como una analogía entre la belleza de la esposa y de las joyas con las que trabajaba y los bienes que despertaban el interés en la mujer. El hecho de usar un solitario como objeto de muerte también hace un paralelismo entre el objeto denominado solitario y el personaje principal.

Yzur

En este cuento la muerte está relacionada tanto con la enfermedad, la ciencia, la ambición y la palabra. Es un tejido creado hábilmente. Si como ya hemos estudiado en el primer capítulo, Lugones no le prestaba tanta atención a la muerte, como su amigo personal Quiroga, sino en la ciencia – fantasía como motor de sus textos, también se muestra a la muerte como consecuencia de la pasión desbordada por el conocimiento, castigo divino por alguna falta, o la inexperiencia del hombre para tratar con la ciencia. El ser humano siempre debe pagar por sus descubrimientos, en este caso la destrucción, frustración y muerte sería el precio por intentar acceder y descubrir lo que está vetado.

En el texto, la muerte del animal, previa agonía, es un castigo por la terquedad del hombre y su desafiante actitud frente a lo establecido. Al igual que en el caso de *El solitario*, una sola muerte impacta a dos personas, salvo que en *Yzur*, ambos son destruidos.

El hombre al que se hace referencia en el cuento, cuyo nombre no es presentado, manifiesta claramente una obsesión basada en una teoría en principio disparatada que rondará en su mente de forma constante por mucho tiempo. Esta obsesión lo priva de llevar una vida plena y completa. Su afán por comprobar de forma científica que el mono es capaz de hablar lo ata constantemente a un proceso de alienación de la realidad y de su vida.

El pseudo-investigador no cae solo en este aspecto, sino que se lleva consigo al chimpancé, quien es el más afectado por las teorías que el hombre quiere probar. Siendo este quien pagaría con su vida aunque esto representa mayor suerte para el animal y la destrucción total del humano.

El lenguaje nos es presentado como motivo primario del sufrimiento del animal. Normalmente la comunicación es un puente mediante el cual los individuos de una misma especie logran unirse e intercambiar ideas, sin embargo aquí es el motivo principal que causa sufrimiento al primate y el cual a la larga sería la razón de su deceso.

Este maltrato sufrido lo llevaría a la enfermedad, (siendo el único personaje de la selección de cuentos que enferma antes de la morir). Esta enfermedad al parecer no tiene razón alguna, simplemente consta como una expresión del sufrimiento del animal que lo llevaría a la muerte.

La enfermedad previa la muerte del mono no es una enfermedad cualquiera, Si bien no se establece qué padece Yzur, limitándose a señalar que es algo parecido a la meningitis, la enfermedad no es más que una somatización de humanismo. El animal está dejando de ser animal y recuperando la humanidad que alguna vez su especie tuvo. Se trata de un rechazo a lo que significa ser humano.

En sí, la muerte descrita al final del cuento tiene una doble función. Aparece como un alivio y liberación para el animal así como una condena para el hombre.

Con la muerte, el animal se salva de regresar a convertirse en humano. La humanidad representada en el lenguaje no es más que un retroceso de su estado de bienestar, mientras el hombre es condenado no por hacerle daño a un animal, sino por intentar, a través de la ciencia, violar los preceptos del orden natural de las cosas.

En el campo de la representación mimética de la realidad, hay que señalar que aunque la teoría de Darwin sobre la evolución ya tenía algunos años de publicada cuando Lugones escribió este cuento, la controversia que generó debe haber invadido al autor.

Es indudable que existe una captura de la temporalidad en el cuento descrito. Se trata de un texto que hace la vez de cápsula de tiempo y logra enjaular el sentimiento sobre un tema relativamente nuevo en su tiempo para ser reconfigurado más de 100 años después. Por obvias razones jamás será asimilado como lo fue en su momento, dejando en este tiempo un texto más fantástico que cualquier otra cosa.

Si bien se ha destacado que es difícil encasillar a los autores dentro de un género o estilo específico, hay que hacer notar que este cuento en particular tiene una fuerte carga naturalista. La descripción constante de los procesos mediante los cuales el investigador deseaba hacer hablar al mono y el ambiente de explotación al que era sometido el animal hacía destacar estos rasgos sobre manera. Recordemos que una de las características del naturalismo es el supuesto objetivismo (diferente a objetividad ya que únicamente intentaba como recurso literario la narración descarnada de la realidad) (Sánchez, 1974: pág. 96).

Un punto importante es la focalización del narrador. Nos encontramos con una sola voz del narrador-personaje que lleva el hilo de la historia. Al ser el pseudo-científico quien narra la historia, es él quien tiene el control de cómo se narran los hechos.

Así nos encontramos con una confluencia entre el supuesto objetivismo del naturalismo a la hora de narrar, con la postura del protagonista narrador que era quien focalizaba la fábula.

El milagro de San Wilfrido

En el cuento anterior, la principal característica de la muerte es que está establecida como un castigo hacia la persona que transgrede las reglas de la naturaleza. En el cuento presente la muerte es establecida como mecanismo para alcanzar la virtud.

Desde el principio del cuento se habla de los cadáveres de la jornada de batalla del día anterior, insinuando una exaltación hacia los mismos. Al tratarse de una guerra santa la muerte tiene un significado totalmente diferente a la presentada hasta ahora. Esta no es castigo, accidente o justicia, es exaltación, sacrificio y recompensa. Por lo tanto, desde el principio del relato cambian las reglas de juego en cuanto a la manera de concebir la fatalidad. Incluso el autor llega a describir *nimbos teñidos de sangre* haciendo referencia a los soldados que alcanzan la santidad al matar y morir.

En este cuento la muerte está presente prácticamente en cada párrafo, incluyendo la descripción de las hazañas realizadas por los caballeros, hasta la descripción de la misma ciudad sagrada bañada en sangre por siglos debido a ser *tierra santa*, pasando por el origen del casco, producido por la exculpación de un asesinato.

El relato de cómo consiguió el héroe su yelmo, a más de ser una historia de muerte, incluida dentro de otra historia de muerte, refleja la necesidad de recibir perdón divino, dándole una razón al caballero y una construcción un poco más profunda que al resto de personajes hasta aquí analizados.

Aunque no esté detallado cronológicamente, se hace mención dentro del cuento que la razón por la que el caballero se encuentre ahí es para pagar el asesinato de su esposa; es decir, a diferencia de los demás cuentos, este tiene además de la muerte como fin, la muerte como génesis.

En este relato no solo se encuentra una representación de la muerte en un primer plano, sino que está repleto de indicios de la misma, presentadas principalmente a lo largo de la gran cantidad de referencias bíblicas y mitológicas que se hace en el texto. Encontramos una especie de meta-muerte o explicado de forma más concreta, la muerte presentada en varios planos del relato. Las referencias usadas van desde el valle de los muertos que se describe en la Biblia, hasta el relato de Perseo y la decapitación de medusa. Esto no tiene otro sentido que empapar al lector, de forma muy docta, de los antecedentes de la tierra santa sobre la cual el héroe llevaría a cabo su sacrificio y de la importancia de este tipo de ofrendas en la religión cristiana.

En los últimos párrafos del relato, cuando el caballero es asesinado nos presenta una especie de falsa muerte. Si bien antes se había dicho que los personajes de los cuentos a analizar presentaban una especie de muerte previa antes de la muerte física, en este caso se invierte el orden de esto, presentando en una primera instancia la muerte física del personaje, siendo crucificado por los lacayos del líder de la zona donde se encontraba, para después alcanzar una vida eterna a través de la santidad. Nos encontramos con un personaje cuya muerte física no representa el fin de su existencia, sino su exaltación.

La estatua de sal

En la historia del monje Sosistrato se revela una muerte *electa*. El monje decidió mantener el estilo de vida de los estilistas, lo que lo aisló voluntariamente de la vida social mundana y

cualquier contacto con el mundo. La descripción que se hace de este en el texto representa a un hombre totalmente acabado, a punto de la agonía, y cita textualmente que se encuentra “aguardando (...) el día de la ascensión a la bienaventuranza, continuaba soportando los años” (Lugones , 2011: pág. 332).

Al igual que otros protagonistas anteriormente descritos, Sosistrato padece la vida. La existencia no es una oportunidad para colmarse de placeres y felicidad, sino un lapso en el que la existencia es fatídica, la mayor diferencia es que, sin necesidad de exculpar ningún pecado anterior o por algún tipo de castigo autoimpuesto, el monje optó voluntariamente por esta vida.

Entonces, Lugones relata a un hombre que soporta lo que le queda de vida, esperando que la muerte le pueda ofrecer algo de santidad. Las razones por las que optó por esta existencia no son profundizadas en el texto, al contrario de lo ocurrido con San Wilfrido, pero en este caso se entiende la decisión del autor de no ahondar en este aspecto ya que no es de relevancia lo que lo convirtió en monje. El centro de la historia se desarrolla en los últimos días de su vida y en la forma en la que decide morir.

Llama la atención que el autor menciona que a pesar de que las risas de los impíos, los monjes estilistas mantienen el mundo justo y libre de los castigos de Dios, así que dentro de la fábula se intenta darle una función a esta especie de vida obsoleta que llevan los hombres que aspiran a santos, siendo quienes mantienen apaciguada la furia de Dios. A diferencia de otros personajes cuya vida sin sentido no tiene motivo alguno, al monje se le encuentra una explicación.

Además de su precario estado físico y su carencia de emociones, otra imagen que hace referencia a la muerte en el cuento es la presencia de los esqueletos de las ciudades de Sodoma y Gomorra, que iban poco a poco desvaneciéndose hasta revelar la figura de la mujer fundida con la estatua, para después describir la apariencia de la esposa de Lot una vez que la sal se derritió, señalando que estaba en una situación deplorable, al igual que el protagonista de la historia.

Los restos regados a través de la ciudad guardan un símbolo especial, al ser una expresión de la justicia divina. Además son un recurso narrativo para resaltar el ambiente que rodeaba a la ciudad.

El mayor énfasis de la historia lo da la mujer, la esposa de Lot según el relato bíblico, conocida como la estatua de sal. Esta mujer que debió fallecer hace mucho (no se revela el año en el que transcurre la historia, pero se deduce por la introducción de los estilistas en la narración que no deben ser menos de dos mil desde la catástrofe de Sodoma y Gomorra), se mantiene atrapada entre la vida, la muerte y el tiempo.

Con la aparición del personaje de la esposa de Lot, existe un paralelismo entre los dos personajes ancianos que desean y necesitan morir. Sosistrato se encuentra en un estado físico igual que la mujer de Lot, a punto de colapsar por su avanzada edad, pero sin el conocimiento que ella posee. El deseo de alcanzar más conocimiento que lo lleve a estar más cerca de Dios lo condena.

En el diálogo final del texto se dejan manifiestas las ansias del santo por encontrar su fin. “Yo quiero el abismo (Lugones , 2011: pág. 335).” son las palabras pronunciadas por el anciano. ¿Qué es lo que hace que el santo esté dispuesto a alcanzar la muerte?

En este texto la muerte es un precio que el hombre está dispuesto a pagar por el conocimiento. El hombre exige que la mujer revele lo que vio al momento de su muerte. Desea saber cuáles son los misterios que se presenciaron al finalizar las ciudades destruidas por Dios.

Aquí la muerte es la moneda con la que se negocia la sabiduría y el conocimiento, además de castigar la desobediencia a leyes divinas.

La lluvia de Fuego

En este texto de Lugones, la lluvia de fuego es el eje central sobre el que gira la historia y el mecanismo mediante el cual la muerte llega a los pobladores de la ciudad. Así mismo se describe con amplio detalle la vida del personaje principal, tratándose de una persona sin ningún tipo de placer ni actividad más allá de la lectura y la comida.

Se llama especial atención sobre la modorra con la que vive, entre lujos y con contacto limitado con las demás personas. Se cita textualmente “Ahíto de mujeres y un poco gotoso, en punto a vicios amables nada podía esperar ya sino de la gula. (...) Nunca había podido comprender las comidas en compañía; y si las mujeres me hastiaban, como he dicho, ya comprenderéis que aborrecía a los hombres. (Lugones , 2011: pág. 268).”

En el momento de la desgracia descrita en el cuento, queda aislado de su servidumbre y de la ciudad, pensando en el suicidio como alternativa para terminar la vida mediante un vino

envenenado. Como el personaje manifiesta textualmente, al tener en su poder un vino envenenado, la muerte le pertenecía. Es el único caso de los descritos en los que el sujeto se apropia de la muerte, y sabe cuándo y cómo se llevará a cabo. Este acto, si bien no detiene la sorpresa de la fatalidad, sí le quita sorpresa a darle la elección al sujeto.

Un dato curioso es que este es el único personaje de la selección que cuenta con una muerte colectiva. Toda la población sufrió el terrible final. Incluso al momento de su expiración, este no se encontraba solo, se hallaba en la compañía de un visitante que había entrado a su vivienda en busca de refugio.

En este caso la catástrofe al parecer es total, por lo menos desde la perspectiva del sujeto (ya que hace conjeturas sobre la posibilidad de que este fenómeno se repita en todo el mundo) lo que lleva a darle una relativa paz al saberse imposibilitado de escapar y entender que el mejor de resultados debería ser aceptarla con armonía.

Al mencionar a las ciudades de Adama y Seboim, se puede deducir que la localidad en el que ocurren estos fenómenos está en el valle cercano al Mar Muerto, donde se hallaban Sodoma y Gomorra. Eso le da contexto a la destrucción de la población.

Al ser la muerte un castigo por la ligera vida de sus pobladores se le da una nueva óptica a la misma, ya que el personaje no lo sabe. Si bien, en casi todos los cuentos se puede jugar con la focalización de los hechos desde la perspectiva de los personajes, en este caso resultó un recurso más rico. Así desde el punto de vista del lector se puede conocer el motivo de la muerte y desde el punto de vista del personaje ignorar los acontecimientos totalmente.

Una vez que se presentó cómo la muerte es usada en cada uno de los cuentos según cada autor, es necesario hacer un ejercicio de vinculación de la misma.

Haciendo un ligero repaso por cada uno de los cuentos tenemos el siguiente cuadro:

Cuento	Autor	Personaje	Estado previo a la muerte	Detalle de muerte.	Trascendencia de la muerte
Yaguaí	Horacio Quiroga	Yaguaí	Pérdida de vida como la conocía. Hambriento. Instintos animales agudizados.	Disparo de escopeta por parte de su dueño.	Ninguna. Muerte tomada como proceso natural.
A la Deriva	Horacio Quiroga	Paulino	Agonizante, con extremo dolor provocado por mordedura de serpiente para posterior estado de paz.	Por efectos del veneno de serpiente, en su balsa, en medio de la selva.	Ninguna. Muerte tomada como proceso natural. Accidental.

Cuento	Autor	Personaje	Estado previo a la muerte	Detalle de muerte.	Trascendencia de la muerte
La miel silvestre	Horacio Quiroga	Gabriel Benincasa	Hombre rico con ansias de aventura.	Devorado por hormigas carnívoras.	Símbolo de choque ciudad/campo. Castigo provocado por desconocimiento/irresponsabilidad.
El Solitario	Horacio Quiroga	María	Inconformidad con estatus socio-económico. Rutina que incluye constantes discusiones matrimoniales.	Apuñalada en el corazón con joya objeto de su deseo fabricada por esposo.	Al morir, libera y dignifica a Kassim.
El Solitario	Horacio Quiroga	Kassim	Vida sin propósito. Rutina que incluye constantes discusiones matrimoniales.	-	Asesino de María. Tras la muerte de la mujer puede sentir algo de paz.
Yzur	Leopoldo Lugones	Yzur	Enfermo. Atormentado para lograr pronunciar palabras.	Enfermedad por sobreexplotación.	Al finalizar su vida probó la teoría de su amo, dejándolo sin una manera de demostrarla.
Yzur	Leopoldo Lugones	Propietario de Yzur	Obsesionado y frustrado con el descubrimiento que ansía probar.	-	Queda sin el mecanismo para demostrar su teoría.
El milagro de San Wilfrido	Leopoldo Lugones	Wilfrido de Hohenstein	En busca de virtud. Exculpando pecados.	Crucificado.	Tras su muerte es inmortalizado como santo.
La estatua de Sal	Leopoldo Lugones	Sosistrato	Al borde de la muerte por edad avanzada y estilo de vida de estilita.	Muere por intervención divina al conocer una verdad prohibida.	Su muerte es el precio por el conocimiento.
La lluvia de Fuego	Leopoldo Lugones	Hombre rico	Incapacidad de disfrutar placeres. Hastío de la vida.	Suicidio con vino envenenado.	Aceptación del deseo divino y de la imposibilidad de escape.

Como se evidencia en el cuadro adjunto, las causas, consecuencias y trascendencias de las muertes son muy heterogéneas, sin embargo existen líneas comunes que atraviesan los escritos.

En primer lugar, hay que diferenciar, según lo descrito en el primer capítulo y con los cuentos en la mano, las diferentes técnicas de redacción que cada cuentista tiene. En promedio los cuentos de Leopoldo Lugones son un poco más largos, esto debido a que le presta mayor atención a los detalles de los personajes así como de los escenarios y momentos. Además al tratarse de ciencia-fantasia son necesarias las continuas referencias en sus cuentos, las cuales

no son pocas. Esto le da un mayor campo para cimentar las bases sobre las cuales la idea de la muerte será asentada. Esto no es detrimento a la obra de Quiroga, quien a pesar de contar con menos cantidad de palabras por cuento es muy concreto, llegando a poder narrar en pocas líneas la idea de su historia.

Con estos antecedentes es prioritario entender que Lugones se toma más tiempo para llegar al clímax, mientras Quiroga lo hace de la manera más concreta. El viaje se realiza de maneras diferentes, aunque con un mismo destino.

Como es de conocimiento, Quiroga, al vivir tantos años en medio de la selva, está mucho más familiarizado con este ambiente que plasma en sus obras. La mayoría tienen a la naturaleza como protagonista y la visión de la misma sobre la muerte.

Por otro lado, Lugones, hombre que se movía en los círculos aristócratas, desconoce la vida de la jungla de la manera que la conoce su amigo (ni tenía la misma relación amor/obsesión con la naturaleza); sin embargo, siendo muy docto desde niño en toda clase de ciencia además de mitología, religión y ciencias ocultas, plasmó esta visión general de la muerte a sus obras.

De los cuatro cuentos de Quiroga, tres usan a la muerte como expresión de lo natural. Y uno como justicia; mientras de los cuatro cuentos de Lugones, dos tienen interferencia divina, uno por consecuencias científicas y otro por pago al conocimiento.

En cuanto al significado que tienen estas muertes, en el caso de Quiroga es más fácil rastrear cuál era el simbolismo de estas. Aunque era un rasgo común en todos los cuentos, cada cuento tenía un antecedente diferente, así en el caso de *Yaguaí*, tomando en cuenta los diferentes contextos tanto sociales como personales, es fácil identificar la captura de la esencia de lo natural como parte constructora de la identidad nacional como eje central de su historia, más allá de la inclemencia de la naturaleza y su brutal fuerza. Casos parecidos ocurren con los cuentos *A la deriva* y *La miel silvestre*. En el primero, la muerte puede ser una alegoría al proceso de asentamiento que se llevó a cabo en los primeros años de la fundación de los países de Sudamérica y la explotación de los recursos naturales del monte por parte de los nuevos pobladores, mientras en el segundo se evidencia un claro choque campo-ciudad. El último caso es especial, en *El solitario* no se presenta a la naturaleza como eje sobre el que gira la historia, sino a la sociedad y los roles de género asignados a cada uno. Horacio Quiroga plantea una ruptura en sus temas tradicionales para incluir un caso de índole más social, a través del cual se logra retratar la sociedad del sur del continente de

principios del siglo pasado. En este caso, en la decodificación del mensaje por parte del lector, la ideología del mismo jugará un papel más decisivo que con los demás textos.

Por otra parte, los cuentos de Leopoldo Lugones distan más que los de Quiroga de incluir este tipo de contenido social – ecológico con un significado claro en sus líneas. Salvo el caso de *Yzur*, que se trata de una referencia clara a las teorías de Darwin, los demás cuentos presentan antecedentes más difíciles de rastrear por lo menos de forma evidente a través de fenómenos sociales o políticos claros que se dejen ver en las obras. En los textos del autor argentino pesa más la subjetividad, a la hora de elegir los temas, que cualquier otro concepto. De esta manera, en Lugones, si bien la muerte es un excelente recurso narrativo, su significado no es tan trascendental como en Quiroga.

CONCLUSIÓN

Al terminar el trabajo y haber analizado la muerte vinculada a los personajes y estos a su vez relacionados con el entorno que los rodea y la motivación que los impulsa, se puede determinar cuáles son las líneas comunes que atraviesan las obras de ambos autores.

En primer lugar, es digno de destacar que si bien se mencionó la diferencia en los temas tratados por los escritores, teniendo cada uno un favoritismo y facilidad para escribir sobre determinada índole, hay que rescatar el ritmo al que cada uno lo hace. Mientras Horacio Quiroga tiene una prosa que a simple vista puede resultar apurada, Lugones tiende a desarrollar un poco más el entorno y los personajes. El primero tiene un ritmo más vertiginoso mientras el segundo pausa más las líneas del relato. Esto se debe en un principio a la idea central que se quiere transmitir. El ímpetu de la naturaleza no puede describirse de forma calmada, el texto debe reflejar lo vertiginoso de la misma; mientras en el segundo caso la ciencia y Dios no poseen ese ímpetu, aunque son fuerzas implacables, no tienen esta agresividad en su esencia.

Este rasgo a su vez se nota en la conformación de las oraciones. Las de Horacio Quiroga tienden a ser más sencillas (que no significa malas) mientras las oraciones de Lugones tienen una conformación más compleja. El uso de términos también aporta a la construcción de los relatos. En el caso del autor argentino, este tiende a utilizar frases y palabras más académicas y refinadas. En el caso de Horacio Quiroga, si bien es necesario consultar algunos de sus términos, esto se debe más a la brecha temporal y geográfica en el uso de expresiones que debido a un uso intencional de jerga sofisticada.

Los personajes, por otra parte, en la obra de Lugones tienen mayores motivaciones que en los de Quiroga, o por lo menos muestran mayores reflexiones internas y trasfondo. En los de Quiroga, se muestran personajes conflictuados, en los que la muerte no es algo sorpresivo por el ritmo de vida o intenciones que tenían.

En el caso de la muerte propiamente dicha, existen variaciones tanto en el uso de la misma, como en su razón, sin embargo siendo siempre una expresión superior a lo reflejado en el texto.

La muerte en Quiroga, si bien puede parecer feroz en algunas circunstancias, no es ajena a la evolución propia del hombre o animal. Siendo esta accidental, castigo o natural, no sorprende o desequilibra al mundo, todo lo contrario, se muestra que esta le brinda cierta

estabilidad al curso natural de las cosas. El caso de Lugones es similar. Se presenta una muerte accidental, consecuencia de acciones o incluso entendida como homenaje, la cual no sorprende ni desestabiliza.

Al momento de diseccionar los textos con las herramientas provistas por la narratología, se encuentran similitudes entre los dadores, oponentes u ayudantes de los personajes, mientras que las funciones, competencias y objetivos tienen una mayor variación.

En el primer caso, representado en los cuadros superiores de los gráficos estanciales, encontramos ciertos patrones comunes y repetitivos a lo largo de las obras. En general, siempre hallamos en estos lugares a figuras como Dios, la muerte y la naturaleza. Esto no es coincidencia, se debe a que están relacionados de forma directa con los personajes. Son la base de estos.

A su vez, estos elementos se manifiestan en el cuadro actancial con base en las motivaciones de los personajes, siendo a más de los cimientos sobre los que se construyen, el horizonte, hacia dónde se dirige cada uno. Así se conforma una especie de tríada entre el marco actancial, los personajes y sus motivaciones.

Hay que recalcar la parte medular del trabajo y conclusión final del estudio. Aunque ambos autores mantienen diferencias literarias en el estilo y temática, responden a una idea fundamental en su accionar: el absoluto. La muerte no es el fin en sí de los cuentos, tampoco los personajes que se estudiaron. Los dos recurren a lo absoluto. Este es el verdadero concepto de sus obras y lo que mantiene un puente entre autores.

Más allá de la ciencia - ficción y fantasía de Lugones, y del realismo – terror de Quiroga, ellos expresan ideas de la insignificancia del ser humano ante aquello aplastante.

En este punto interviene la biografía de los autores, y aunque este no es un trabajo que tome como base este aspecto, es de suma importancia entender que para cada autor esta idea de absoluto varía entre naturaleza, para quien vivió en medio de la selva y tenía una obsesión con esta; y Dios, para quien fue formado en el seno de creencias tradicionales e hizo su vida en las metrópolis.

Este concepto es lo que liga a los escritores y el marco en el que se desenvuelven todos los hechos narrados en las fábulas. La muerte, el entorno, los personajes, la ciencia, incluso Dios y lo Salvaje solo son etiquetas o diferentes manifestaciones de esta idea. El mérito de Quiroga y Lugones no radica únicamente en plasmar historias interesantes cuyos

protagonistas acababan trágicamente o que hacen que el lector sienta aprensión, sino en plasmar en la literatura latinoamericana conceptos que después serían profundizados por otros autores como Borges.

REFERENCIAS

- Alazraki , J. (1996). Relectura de Horacio Quiroga. En S. Sosnowski, *Lectura crítica de la Literatura Americana* (págs. 563-574). Caracas: Ayacucho.
- Altamirano, A. (2018). *Horacio Quiroga, El horror en el cuento latinoamericano*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador.
- Álvarez, L. (20 de enero de 2018). *Diversidad de las abejas nativas de la tribu Meliponini (Hymenoptera, Apidae) en Argentina*. Obtenido de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52025>
- Ara, G. (1979). Cronología. En L. Lugones , *El payador, y antología de poesía y prosa* (págs. 383-457). Caracas: Ayacucho.
- Astudillo, N. (2014). *Análisis narratológico de la obra literaria Cuentos de la Selva del escritor uruguayo Horacio Quiroga (Tesis de posgrado)*. Universidad Técnica Particular de Loja, Quito, Ecuador.
- Bal, M. (2014). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Betancur, A. (2004). La familia rioplatense. En P. Rodríguez, *La familia en Iberoamérica 1550-1980* (págs. 429-465). Bogotá: Convenio Andrés Bello, Universidad Externado de Colombia.
- Córdova , E. (2014). *Análisis narratológico y textual de Los cuentos de la selva de Horacio Quiroga como Literatura Infantil y Juvenil (tesis de posgrado)*. Universidad Técnica Particular de Loja, Quito, Ecuador.
- Freud, S. (2010). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kayser, W. (1992). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Lugones , L. (2011). *Los cuentos de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Diada.
- Margery, E. (1982). Sobre el Motivo literario. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 3-26. Obtenido de Sociedad Argentina de Escritores.
- Matute, L. (2016). *La presencia de La Muerte en la Vida y Obra Cuentos de amor de locura y de muerte: "Una estación de amor", "La muerte de Isolda", "El solitario", "Los*

- buques suicidantes", "A la deriva" de Horacio Quiroga (Tesis de pregrado). Universidad Técnica Particular de Loja, Quito, Ecuador.*
- Mora, M. (2015). *Análisis Narratológico del libro "Cuentos de la selva" de Horacio Quiroga (Tesis de posgrado)*. Universidad Técnica Particular de Loja, Quito, Ecuador.
- Pozuelo, J. (1994). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Quijada, M. (2001). Imaginando la Homogeneidad: la alquimia de la tierra. En M. Quijada, C. Bernand , & A. Schneider, *Homogeneidad y nación con un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX* (págs. 179-217). Madrid: CSIC.
- Quiroga, H. (2014). *Los cuentos de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Díada.
- Rodríguez , E. (1961). *Las raíces de Horacio Quiroga*. Montevideo: Letras.
- Rodríguez , E. (1993). Prólogo. En H. Quiroga, *Cuentos* (págs. IX-XXXVII). Caracas: Ayacucho.
- Sánchez, L. (1974). *Historia comparada de las literaturas americanas*. Buenos Aires: Losada.
- Scari, R. (1964). Ciencia y ficción en los cuentos de Leopoldo Lugones. *Revista Iberoamericana*, 163-187. Recuperado el 10 de diciembre de 2017, de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2157>
- Sociedad argentina de escritores. (08 de marzo de 2018). *Sociedad Argentina de Escritores*. Obtenido de <http://www.sade.org.ar/historia.html>
- Tapia, R. (2014). *Análisis narratológico de Cuentos de amor, de locura y de muerte: "La gallina degollada", "El almohadón de plumas", "A la deriva", "La insolación" y "Los mensú", del escritor Horacio Quiroga como mediación lectora, para adolescentes de 10mo. año de EBS*. (Tesis de posgrado) Universidad Técnica Particular de Loja, Latacunga, Ecuador.
- Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Vanegas, S. (1991). Estudio introductorio. En H. Quiroga, *Cuentos de amor de locura y de muerte. Cuentos de la Selva* (págs. 9-28). Quito: Libresa.
- Zbudilová, H. (noviembre de 2007). La narrativa fantástica de Leopoldo Lugones. *Pensamiento y cultura*, 139-145. Recuperado el 15 de diciembre de 2017, de Red de

Revistas Científicas de América Latina y el Caribe:
www.redalyc.org/pdf/701/70101008.pdf

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE MAESTRÍA (CUARTO NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, Ivo Alberto Ramón Mackliff, C.I. 1719452631, autor del trabajo de graduación intitulado: **"Análisis descriptivo de la muerte representada en los cuentos *El solitario, A la deriva, La miel silvestre y Yaguai*, de Horacio Quiroga; y, *La lluvia de fuego, Yzur, El milagro de San Wilfrido y La estatua de sal*, de Leopoldo Lugones"**, previa a la obtención del grado académico de **Magíster en Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana** en la Facultad de **Comunicación, Lingüística y Literatura**:

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 04 de febrero del 2019



Ivo Alberto Ramón Mackliff

C.I. 1719452631