



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

LA RECURRENCIA ESTRUCTURAL EN LOS RELATOS DEL
LIBRO *CUENTOS DE LA SELVA* DE HORACIO QUIROGA:
ANÁLISIS COMPARATIVO

TESIS

Presentada para obtener el título de
LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA:
TAMARA NOYOLA HIDALGO

DIRECTORA:
SAMANTHA ESCOBAR FUENTES

PUEBLA, PUE.

JUNIO 2018

Dedicatoria

*A todos los que con su ayuda, consejos e ideas contribuyeron
a la elaboración y culminación de este proyecto.*

Agradecimientos:

A mi familia, en especial a mis padres por apoyarme siempre.

A Juan Martín, a mis amigos y a mis maestros.

A la Dra. Samantha por su gran ayuda y su asesoramiento.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I: LA NARRATIVA DE QUIROGA Y LOS CUENTOS DE LA SELVA	11
I.1. LA BIOGRAFÍA DE QUIROGA	11
I.2. TRAYECTORIA LITERARIA	14
I.3. LA NARRATIVA DE QUIROGA	16
I.3.1. LOS TEMAS	18
I.3.2. LA FRONTERA	25
I.3.3. LOS PERSONAJES	27
I.3.4. EL ESTILO	28
I.4. LOS <i>CUENTOS DE LA SELVA</i>	32
I.5. ESTUDIOS SOBRE <i>CUENTOS DE LA SELVA</i>	35
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO	39
II.1. LA DIMENSIÓN ESPACIAL	42
II.2. LA DIMENSIÓN TEMPORAL	45
II.2.1. ORDEN	47
II.2.2. DURACIÓN	48
II.3. FRECUENCIA	50
II.3. LA DIMENSIÓN ACTORIAL	51
II.4. LA PERSPECTIVA	54
II.4.1. LA PERSPECTIVA DEL NARRADOR	56
II.4.2. LA PERSPECTIVA DE LOS PERSONAJES	57
II.5. LOS TIPOS DE NARRADOR	59

II. 6. LOS NIVELES NARRATIVOS	60
II. 7. LA TEMPORALIDAD DE LA NARRACIÓN	61
CAPÍTULO III: ANÁLISIS	64
III. 1. EL ESPACIO	64
III.1.1. LA DESCRIPCIÓN DEL ESPACIO	68
III. 2. EL TIEMPO	70
III. 3. PERSONAJES	78
III. 3.1. EL <i>ANIMAL POLÍTICO</i>	83
III. 3. 2. LOS PERSONAJES SECUNDARIOS	88
III. 3. 2. 1. LOS PERSONAJES HUMANOS	90
III. 4. PERSPECTIVA	94
III.5. LA FORMA DE ENUNCIACIÓN NARRATIVA	101
III. 6. EL NIVEL NARRATIVO Y LA TEMPORALIDAD DE LA NARRACIÓN	105
III. 7. CONSIDERACIONES FINALES	107
CONCLUSIONES	110
BIBLIOGRAFÍA	119

INTRODUCCIÓN

La presente investigación constituye un análisis comparativo de la estructura de los relatos infantiles que conforman el libro *Cuentos de la selva* (1920), de Horacio Quiroga, efectuado desde una perspectiva narratológica.

La elección del tema surgió a partir de la lectura del ensayo de Juan José Barrientos titulado *Borges y la imaginación* (1986). En su ensayo, Barrientos aplica la idea *borgesiana* de que “el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado” (*Obras completas* 775) al propio Borges, y, al comparar los diversos relatos del escritor argentino, concluye que la mayoría de sus cuentos pueden agruparse dentro de cinco temáticas distintas. Así, mediante el análisis realizado, Barrientos comprueba que las temáticas de Borges son limitadas. Sin embargo, la idea de las temáticas repetidas por un escritor no se circunscribe únicamente al caso de Borges, sino que puede aplicarse a otros autores. Por ejemplo, Arturo Souto Alabarce (2003) señala, con respecto a la narrativa de Horacio Quiroga (1878-1938), que: “a primera vista, las fuentes de inspiración que utiliza, los ambientes, los motivos anecdóticos, son muy variados . . . pero bajo estos elementos dispares fluye una misma realidad artística y psicológica” (x-xi).

Es sabido, gracias a los diversos estudios que analizan la obra del escritor uruguayo, que en muchos cuentos *quiroguianos* se repiten ciertos temas como el dolor, la muerte y la enfermedad. Como se observa, estas repeticiones se refieren únicamente al nivel temático, pero en los cuentos existe también un nivel estructural, y es entonces cuando surge la siguiente interrogante: ¿es posible que se presenten repeticiones en las formas de abordar los temas que aparecen en la obra de Quiroga?, es decir, ¿en los relatos de Horacio Quiroga existen recurrencias en el nivel estructural? Ésta es la pregunta fundamental que dio origen

a esta investigación, y considero que la respuesta es afirmativa concretamente en el caso de *Cuentos de la selva*, debido a que se trata de un libro de cuentos infantiles. Pienso que las recurrencias se deben a que se trata de un libro de relatos infantiles porque en estudios como *Morfología del cuento* (1928), de Vladimir Propp, *Siete llaves para valorar las historias infantiles* (2002), de Teresa Colomer, o *Análisis de narrativas infantiles y juveniles* (2003) de Gemma Lluch, observamos que, en los cuentos para niños, es muy común la repetición de ciertos elementos narrativos en las estructuras.

Vladimir Propp, en su trabajo *Morfología del cuento* (1928), realizó un análisis comparativo de las articulaciones lógicas y funcionales que integran los cuentos populares rusos, los cuales son cuentos infantiles tradicionales, y concluyó en una de sus tesis fundamentales que: “Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura” (35). La tesis de Propp se refiere únicamente a los cuentos folclóricos rusos, sin embargo, cabría la posibilidad de que los relatos infantiles en general pudieran contar con un tipo de estructura similar. Debido a que *Cuentos de la selva* es un libro para niños, considero que las estructuras de estos relatos pueden llegar a presentar similitudes entre sí, suponiendo que cuenten con una estructura semejante a la de los cuentos tradicionales infantiles. El concepto de “estructura” en el análisis efectuado por Propp se refiere a la serie de articulaciones lógicas y funcionales de un relato, las cuales se ubican en el nivel de la historia o contenido narrativo. No obstante, considero que las repeticiones estructurales en los cuentos infantiles en general también pudieran encontrarse en el nivel del discurso narrativo, ya que, por ejemplo, la mayor parte de estos cuentos son cronológicos, son narrados por un narrador omnisciente, y presentan descripciones poco

detalladas sobre el espacio y sobre la caracterización de los personajes¹. De tal forma, en la presente investigación analizaré la estructura de los cuentos seleccionados desde un punto de vista narratológico, por lo que al emplear el término “estructura” no me referiré a las articulaciones lógicas y funcionales del relato, sino a los aspectos que integran el discurso narrativo, y que son: el tiempo, el espacio, los personajes, la perspectiva, los tipos de narrador y los niveles de enunciación narrativa.

A pesar de tratarse de un libro tan conocido, no son muchos los estudios que se han realizado sobre *Cuentos de la selva*. La mayoría de las investigaciones que abordan estos relatos se han centrado en los aspectos temático y simbólico, pero son escasos los trabajos que analizan el aspecto estructural. Así, el objetivo principal de este trabajo consiste en realizar un análisis comparativo de la estructura de los ocho cuentos que comprenden *Cuentos de la selva* con el fin de comprobar si existen recurrencias estructurales entre estos, y de determinar, en caso de que existan, si las repeticiones en la estructura coinciden con las características tradicionales de los cuentos infantiles, o si se trata de recurrencias que marcan un estilo propio del autor. Efectuar un análisis comparativo de la estructura de estos relatos por un lado permitirá conocer uno de los aspectos menos estudiados de esta obra, y por otro, permitirá dar cuenta de la manera en que están contruidos.

Para llevar a cabo el análisis comparativo se utilizará el modelo de análisis narrativo expuesto por Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva* (1998), en el cual la autora toma como base el modelo de análisis de Gérard Genette, y lo complementa con los aportes más importantes de otros grandes teóricos como Wolfgang Iser, Philippe Hamon, Franz Stanzel, Boris Uspensky, entre otros. El modelo de Pimentel resulta de gran utilidad

¹ Véase Teresa Colomer (2002).

para los objetivos de este trabajo, debido a que abarca los diferentes aspectos que integran el nivel del discurso narrativo, que es, de acuerdo con Genette, “el único que se presta directamente al análisis textual” (*Figuras III* 73).

La presente tesis está estructurada en tres capítulos. El primer capítulo ofrece un acercamiento a la trayectoria literaria y a la narrativa de Horacio Quiroga, a los estudios que se han realizado sobre su obra en general, y a aquellos trabajos que han analizado de manera específica los relatos, ya sea en conjunto o de manera aislada, que integran *Cuentos de la selva*.

El segundo capítulo constituye el marco teórico de esta investigación y en él se exponen los distintos aspectos que conforman el nivel del discurso narrativo de acuerdo con el modelo de análisis propuesto por Pimentel. Por otra parte, dentro de este segundo capítulo, en el apartado que aborda el tema de los personajes también se describe la clasificación sobre los tipos de personajes animales que Alejandro Lámbarry establece en su libro *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana* (2015).

El tercer capítulo está dedicado al análisis de la estructura de los ocho cuentos seleccionados. Los aspectos que conforman el nivel del discurso narrativo y que son analizados en este capítulo son: las dimensiones espacial, temporal, y actorial, la perspectiva, los distintos tipos de narrador, los niveles narrativos, y la temporalidad de la narración, dado que los considero relevantes para mi trabajo porque permiten dar cuenta de la forma en que están contruidos los relatos seleccionados, y porque a partir de su análisis se podrán determinar los recursos que emplea Quiroga para dirigirse a los lectores infantiles, y observar si existen rasgos o elementos que relacionen a estos cuentos con el resto de la narrativa *quiroguiana*.

Finalmente, en un último apartado se exponen las conclusiones a las que se ha llegado a lo largo de esta investigación.

CAPÍTULO I

LA NARRATIVA DE QUIROGA Y LOS *CUENTOS DE LA SELVA*

En el presente capítulo hablaré, en primer lugar, sobre la biografía de Horacio Quiroga, debido a que ésta es clave para entender la narrativa de este escritor. Posteriormente mencionaré su trayectoria literaria para ubicar el momento y el contexto en el que fue escrito el libro *Cuentos de la selva*, el cual constituye el objeto de estudio de esta investigación. Después expondré los diversos aspectos y elementos que conforman la narrativa de Quiroga en general, a partir de los estudios críticos que se han realizado sobre su obra. Finalmente, me centraré únicamente en *Cuentos de la selva*. Por un lado, explicaré las características principales de estos relatos, de acuerdo con los análisis desarrollados por otros autores; por otro, referiré los estudios efectuados sobre los cuentos seleccionados, con el propósito de conocer lo que se ha dicho sobre ellos, para después plantear el objetivo de la presente investigación.

I. 1. LA BIOGRAFÍA DE QUIROGA

Horacio Quiroga Forteza nació el 31 de diciembre de 1878, en la ciudad de Salto, en Uruguay. Bautizado Horacio Silvestre, fue el último de cuatro hermanos: Pastora, María y Juan Prudencio. Sus padres fueron Prudencio Quiroga, vicedónsul argentino, y Juana Petrona Forteza, uruguaya de la clase alta local. A los tres meses de edad, Horacio quedó huérfano de padre y quedó al cuidado de su madre y de sus hermanos mayores.

Comenzó su educación en su ciudad natal, en la escuela Hiram, y en 1891 se mudó con su familia a Montevideo donde estudió primero en el Colegio Nacional y luego en el Instituto Politécnico. Ese año su madre contrajo matrimonio con Ascencio Barcos, por

quien Quiroga llegó a tener gran estima. Durante esa época, Horacio sintió afición por diversas actividades y se interesó principalmente por la fotografía, la química, el ciclismo y las artesanías. El rasgo polifacético fue característico de su personalidad, ya que, además de dedicarse a la escritura, Quiroga realizó muchísimas otras actividades, la mayoría relacionadas con trabajos físicos, como: el cultivo de algodón y yerba mate, la destilación de naranjas y de resina de incienso, la extracción de caucho, la fabricación de tintura de lapacho y de carbón, e incluso la fabricación de calzado, entre muchas otras.

En 1896, el esposo de su madre se suicidó dándose un tiro con una escopeta. Quiroga, con 17 años de edad, se hallaba entre los que descubrieron la escena. Este evento tuvo en él un enorme impacto emocional y, cuatro años más tarde, a raíz de la muerte de su padrastro, emprendió un viaje a París –la experiencia de aquella estancia fue recogida en su *Diario de viaje a París* (1900), donde plasmó su desilusión ante las expectativas y el ideal que tenía sobre Europa antes de partir–, pero, debido a una mala administración del dinero, tuvo problemas económicos, por lo que se vio obligado a regresar a Uruguay a los tres meses y medio del viaje. A diferencia de la ida, que fue en primera clase, retornó a su país natal en tercera clase, andrajoso y con una barba que conservó por el resto de su vida.

Después de su estancia en Europa, Quiroga radicó en Montevideo durante dos años. Sin embargo, el 5 marzo de 1902 ocurrió otro suceso que lo marcaría de por vida: mientras revisaba una escopeta junto a su amigo, Federico Ferrando, el arma se disparó y mató a su amigo por accidente. Después de la muerte de Ferrando, Horacio abandonó Montevideo y se instaló en casa de su hermana María en Buenos Aires, donde gracias a la ayuda de su cuñado consiguió trabajo como profesor de castellano en el Colegio Británico, en marzo de 1903. El mismo año, Leopoldo Lugones, su amigo y poeta consagrado de la capital argentina, organizó un viaje a las ruinas jesuitas de San Ignacio, ubicadas en la selva

subtropical de Misiones, al norte del país. Esa visita fue para Quiroga un primer encuentro con la naturaleza, que más tarde desembocó en una obsesión por la selva. Así, al poco tiempo adquirió una parcela en Chaco (al norte de Argentina) para cultivar algodón, pero la empresa no dio resultado y se arruinó económicamente, por lo que se vio obligado a regresar Buenos Aires. No obstante, la afición por la selva se mantuvo y tiempo después compró una chacra² yerbatera de 185 hectáreas sobre el río Paraná, ubicada en las proximidades de San Ignacio, sitio donde construyó una casa a la que iría durante las vacaciones.

En 1908, a la edad de 30 años, Horacio se enamoró de Ana María Cirés, una de sus alumnas de castellano y, a pesar de la oposición por parte de los padres de la joven, la boda se realizó el 30 de diciembre de 1909. La pareja se instaló en la casa de San Ignacio, lugar donde nació su primera hija, Eglé, (el 29 de enero de 1911), y donde 4 años más tarde, se suicidó su mujer (en 1915), dejando a Horacio con dos niños pequeños. Quiroga acalló todo lo relativo al tema de su esposa y se deshizo de todas sus pertenencias. Tras la muerte de Ana María, la madre de Horacio se mudó con él a la selva, a una casa de piedra próxima a la suya.

A finales del año siguiente (1916) Quiroga se trasladó con su familia a Buenos Aires, donde, en 1917, fue nombrado funcionario consular de la delegación uruguaya gracias a la influencia de Baltasar Brum, quien al poco tiempo fue presidente de Uruguay. Posteriormente, en 1922, fue designado por Brum como Secretario de la Embajada Diplomática Uruguaya. Durante esta época pasó largas temporadas en San Ignacio y mantuvo diversos amoríos con mujeres siempre mucho menores que él.

² De acuerdo con la RAE (2001) una chacra es una: “alquería o granja”.

El 27 de julio de 1927 Quiroga se casó con María Elena Bravo, una joven de 20 años, amiga de su hija Eglé, con la que tuvo una segunda hija, llamada María Elena. En 1931, Quiroga pidió ser trasladado con su familia a Misiones. Sin embargo, este hecho le trajo problemas económicos debido a que fue declarado cesante del cargo de cónsul y su jubilación llegó de manera inconstante y reducida. A las dificultades económicas se añadió una crisis familiar que terminó en el abandono, primero por parte de sus hijos mayores, y después por su segunda esposa y su hija María Elena. Además, durante ese tiempo aparecieron los primeros síntomas de su enfermedad: un cáncer de próstata.

Quiroga pasó sus últimos años en la soledad, aunque siempre mantuvo correspondencia con sus amigos más cercanos: Julio E. Payró, Asdrúbul E. Delgado, José María Delgado, José María Fernández Saldaña, Ezequiel Martínez Estrada y César Tiempo. En septiembre de 1936, debido al agravamiento de su enfermedad, abandonó Misiones y se internó en el Hospital de Clínicas de Buenos Aires, lugar donde, al enterarse de que su enfermedad era incurable, se suicidó bebiendo un vaso de cianuro el 19 de febrero de 1937.

I. 2. TRAYECTORIA LITERARIA

La narrativa de Quiroga se circunscribe, en su primera etapa, al Modernismo. Sus primeras publicaciones las realizó en Uruguay, primero en su ciudad natal, y luego en Montevideo en la *Revista del Salto. Semanario de Literatura y Ciencias Sociales*, fundada por él, y en la revista *Rojo y Blanco* después del viaje a París. Su primer libro, *Los Arrecifes de Coral* (1901) fue escrito en verso y prosa al estilo modernista y se lo dedicó a Leopoldo Lugones.

En Buenos Aires, publicó varios cuentos en la revista *El Gladiador*, en 1903. Posteriormente colaboró con artículos en la prestigiosa revista *Caras y caretas*, en la cual publicó durante la mayor parte de su vida. En 1904, publicó su primer libro editado en

Buenos Aires, titulado *El crimen del otro* (1904), con el cual cerró su etapa modernista. Al año siguiente editó una novela corta sobre laberintos psicológicos, titulada *Los perseguidos* (1905), sin embargo, ésta no tuvo muy buena acogida por parte de la crítica. El mismo año publicó *Historia de un amor turbio* (1905), un cuento largo que, de acuerdo con Leonor Fleming, es “una novela floja, de un naturalismo tardío” (Introducción *Cuentos* 89).

En 1912 Quiroga amplió sus publicaciones a la revista *Fray Mocho* y, a partir de 1916, comenzó a escribir en las revistas y en los diarios más prestigiosos de Buenos Aires, como: *Mundo Argentino*, *Plus Ultra*, *El Hogar*, *La Nación* y *Atlántida*; además continuó escribiendo para *Caras y Caretas*. En 1917 publicó *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, el cual fue pedido por Manuel Gálvez para su nueva Cooperativa Editorial “Buenos Aires”. Este libro fue muy bien recibido por los críticos, quienes lo situaron como un autor original, entre los grandes de Latinoamérica. Al año siguiente, ya nombrado Secretario del Consulado Uruguayo en Argentina, publicó, también en la editorial de Gálvez, *Cuentos de la selva* (1918), el libro más representativo que escribió sobre literatura infantil. No obstante, Quiroga publicó otros cuentos para niños a los que llamó “Los cuentos de mis hijos”³, en las revistas *Mundo Argentino*, en 1922, *Billiken*, en 1924, y en *Caras y Caretas*, en 1925. Dos años más tarde, en la misma editorial publicó *El salvaje* (1920), libro con el que acrecentó aún más su éxito; aunque no ocurrió lo mismo con su obra dramática *Las sacrificadas* (1920), la cual fue representada el siguiente año en el teatro Apolo de Buenos Aires.

³ La producción literaria dirigida a un público infantil puede consultarse en las siguientes recopilaciones, que seleccionan los cuentos para niños escritos por Quiroga: *De la vida de nuestros animales*. Uruguay: Arca Editorial, 1977, y *Los cuentos de mis hijos*. Uruguay: Arca Editorial, Uruguay, 1974.

En 1921, apareció el libro *Anaconda* y en 1925, se publicó una antología en la que se recogían varios de sus relatos, titulada *La gallina degollada y otros cuentos*. El año de 1926 fue clave para su carrera literaria, ya que la revista y editorial *Babel* le organizó un número-homenaje en el que colaboraron otros autores de gran relevancia, como Alfonsina Storni, Leopoldo Lugones, Julio E. Payró y Arturo Capdevila, entre otros. Además, durante ese año, la misma editorial publicó *Los desterrados* (1926), uno de sus mejores libros según la crítica. Aunque, por otra parte, durante esa época empezó a surgir el gusto y el interés por los *ismos* europeos, y escritores como Borges, Gironde, Galves y Olivares, entre otros, reunidos en torno a la revista *Martín Fierro*, condenaron a Quiroga al no hacerle ni una sola reseña a *Los desterrados*. Dice Leonor Fleming: “menospreciaron una obra que, con ligereza, consideraron realista y sin preocupaciones de estilo, porque estaba escrita a machetazos, según la determinación del autor” (Introducción *Cuentos* 91-92).

En 1929, apareció su segunda novela *Pasado Amor*, la cual, al igual que el resto de sus novelas, tuvo críticas negativas. En 1930, publicó en *El Hogar* su último artículo crítico, titulado “Ante el tribunal”. Durante sus últimos años su mercado literario se redujo considerablemente y dejó de escribir durante un tiempo. En 1935, la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense editó su último libro, *Más allá* (1935), el cual es un conjunto heterogéneo de cuentos de épocas y calidades distintas. El mismo año publicó cinco cuentos y un artículo en el *Periódico La Prensa*, y, en el mismo periódico, justo un mes y medio antes de su muerte, apareció su última publicación: “La tragedia de los ananás”.

I. 3. LA NARRATIVA DE QUIROGA

En el presente capítulo he mencionado la biografía de Horacio Quiroga porque ciertos críticos, como Luis Martul, Kathleen N. March, Léa de Sousa, José Duarte y Emir

Rodríguez Monegal, coinciden en señalar que varios aspectos de la vida de este escritor fueron plasmados en su ficción narrativa, y porque además explican su atracción por los dos grandes motivos que aparecen en su obra: 1) la muerte y el horror, y 2) la selva. El primero, de acuerdo con Arturo Souto Alabarce (2003), se debe a la angustia de este escritor, provocada por las muertes, accidentales o deliberadas, que lo rodearon a lo largo de su vida; el segundo, es consecuencia de los años que pasó en Misiones. Ambos motivos reflejan las influencias respectivas de Edgar Allan Poe y Rudyard Kipling. Así, según la crítica, de Poe Quiroga retoma la hiperestesia, o la dolorosa agudización de los sentidos, los personajes perturbados, el delirio, lo macabro, lo mórbido y lo temible; de Kipling, en cambio, recupera la selva, el mundo realista, agresivo y aventurero.

Lo más representativo de la narrativa del autor uruguayo son sus cuentos cortos. Quiroga expone los lineamientos que debe tener un cuento bien logrado en su *Decálogo del perfecto cuentista* (1997); es importante señalar que esta reflexión sobre las características del relato, fue escrita por Quiroga después de 1925, cuando ya era un escritor experimentado que contaba con una obra sólida. En general, los mandamientos del decálogo son: la esencialidad narrativa, la economía verbal y la sobriedad. Estos rasgos se presentan en muchos de sus relatos, aunque son particularmente visibles en “A la deriva”, “Yaguaí” (en *Cuentos de Amor...*) y “El hombre muerto” (en *Los Desterrados*). Dentro de los principios establecidos por Quiroga, uno de los fundamentales es el relacionado con el inicio y el final del relato. Quiroga dice en su decálogo: “No empieces nunca a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas” (*Decálogo* 1194). En este punto, como lo hace notar Rafael Olea, es muy evidente la influencia de Edgar Allan Poe, quien afirmó: “Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que [el

escritor] ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido” (*Ensayos y críticas* 136).

De acuerdo con Olea, tomando en consideración las afirmaciones que hacen Poe y Quiroga sobre las características que debe tener un cuento bien logrado, este último puede definirse como “un relato breve de escritura condensada y climática, que tiende a narrar una acción central, privilegiando la descripción del suceso sobre la caracterización de los personajes, usando para ello un espacio y un tiempo más o menos unitarios.” (468). A diferencia de estos autores, para Borges (*Siete...*) existe otra posibilidad de escritura breve: la de escribir cuentos que sean continuamente agradables y emocionantes, que no conducen al lector necesariamente al desconcierto o al asombro en la última línea, tal como sucede en los cuentos de algunos autores como Cortázar. Sin embargo, a pesar de esta observación, tanto para Poe como para Quiroga, la característica fundamental y necesaria para construir un buen relato, es la presencia de un final contundente, aspecto que es posible apreciar en la mayoría de los cuentos de ambos escritores.

I. 3.1. LOS TEMAS

De acuerdo con Souto Alabarce, la narrativa de Quiroga puede clasificarse, según sus temáticas, en cinco grupos: 1) cuentos de misterio y de horror; 2) *cuentos de la selva*; 3) cuentos de amor; 4) cuentos satíricos y humorísticos; y 5) otros motivos. En el presente trabajo retomo la clasificación de Alabarce porque, en primera instancia, separar los relatos *quiroguianos* tomando en cuenta los elementos temáticos que comparten y que los diferencian, a la par de que permite ubicar al libro *Cuentos de la selva* dentro de un grupo específico de cuentos que abordan una misma temática. Además, esta clasificación permite

observar que los recursos estilísticos empleados por Quiroga, en ocasiones, varían dependiendo del tema a tratar. A continuación expondré cada uno de los grupos de cuentos determinados por Alabarce, aunque ahondaré más en los de misterio y horror, así como en los cuentos de la selva, por ser los que constituyen las temáticas más representativas del escritor uruguayo.

Cuentos de amor

Dentro de los cuentos de amor se encuentran algunos como “Su ausencia”, “La bella y la bestia”, “El ocaso”⁴, y algunos otros ubicados en *Cuentos de amor, locura y muerte*. En estos relatos⁵ el tema más común es el del hombre maduro que se enamora de una joven. El lenguaje utilizado se acerca a lo convencional e incluye el uso de galicismos. Según Alabarce, estos cuentos no son los mejor logrados por Quiroga y, de acuerdo con algunos críticos, se asemejan a la novela rosa, sin embargo, comparten con el resto de los relatos *quiroguianos* el tener un trasfondo de fatalismo y melancolía.

Cuentos satíricos y humorísticos

Los cuentos satíricos y humorísticos son pocos. Específicamente, “El león” y “La patria”⁶ son los cuentos en donde el autor manifiesta una crítica satírica hacia nacionalismo y hacia la misión civilizadora de Occidente. El humor puro aparece en los relatos: “Cuento para novios” y “Dieta de amor”⁷; aunque incluso en estos se deja entrever el pesimismo, característico de la narrativa del escritor uruguayo.

⁴ Los tres relatos se ubican en el libro *Más allá*.

⁵ El tema del hombre maduro que se enamora de una joven aparece en dos de los tres cuentos de amor ubicados en *Cuentos de Amor, de locura y muerte*, que son: “La muerte de Isolda” y “La meningitis y su sombra”. En el relato “Una estación de amor”, el protagonista también pretende a una mujer joven, pero en este caso él no es un hombre mayor, como sucede en los cuentos: “Su ausencia”, “La bella y la bestia” y “El ocaso”.

⁶ “La patria” y “El león” se encuentran en *El desierto*.

⁷ “Cuento para novios” se encuentra en *El salvaje*, y “Dieta de amor” en *Anaconda*.

Otros motivos

Dentro de este grupo, Alabarce sitúa el cuento “Estefanía”, de índole realista; “El salvaje”, en donde Quiroga hace una reconstrucción de los orígenes oscuros y bestiales del hombre prehistórico; y “Cuadrivio laico”⁸, un relato en el que el autor presenta una visión satírica del mundo religioso. A pesar de esta variedad temática, en estos tres cuentos se halla latente la inseguridad vital, entendida como “la trágica conclusión de que la existencia humana no ha logrado sobreponerse ni a la fatalidad cósmica ni a sus propios demonios interiores” (Introducción *Más cuentos* XVI).

Cuentos de misterio y de horror

Los cuentos de misterio y de horror se ubican en *El crimen del otro*, *Cuentos de amor, locura y muerte*, *La gallina degollada*, *Los desterrados*, y *Más allá*. En este grupo, es muy notoria la influencia de Edgar Allan Poe y pueden observarse diferentes grados de fantasía o sobrenaturalidad, rasgos que se hacen visibles sobre todo en la hiperestesia y en la sensación de que un mal inminente está por suceder.

En estos relatos, Quiroga utiliza diversos recursos para producir el efecto del horror, y emplea desde los más elementales, como el horror físico o la enfermedad, hasta los más sutiles y complejos, como las premoniciones o las visiones. Otros recursos que maneja son las voces interiores, las alucinaciones y los arquetipos que señalan la muerte, como el ave nocturna, el vampiro y la serpiente; esta última es un motivo muy recurrente en la narrativa de este autor, ya que además de aparecer en los de horror, está presente también en muchos cuentos de la selva.

⁸ Los tres relatos se ubican en *El salvaje*.

Otro de los motivos principales de estos cuentos, y de la narrativa *quiroguiana* en general, es el de la muerte. Ésta, al ser tan constante en la vida de Horacio Quiroga, se convierte en un elemento que impregna toda su narrativa. La muerte se halla en la mayor parte de sus relatos y aparece incluso en varios de sus cuentos para niños, como los incluidos en *Cuentos de la selva*. Dice Collard: “No es exagerado, pues, afirmar que la muerte ha sido tratada por Quiroga no sólo en todas sus formas, sino en todos sus aspectos, particularmente relacionada con lo anormal” (278). Al ser un motivo tan recurrente, la muerte es presentada desde distintos enfoques, circunstancias y perspectivas a lo largo de la obra de este escritor. Como pertinentemente señala Collard, la muerte en muchos de sus relatos se asocia a un hecho o una causa anormal, como una enfermedad extraña, o la mordedura de alguna criatura insólita. No obstante, a pesar de la variedad de formas en la que se presenta la muerte en los cuentos *quiroguianos*, existe una más frecuente que el resto: la aparición de la muerte como un evento azaroso, un accidente vinculado casi siempre con la naturaleza. La muerte, en muchos de los relatos de este escritor, ocurre como un evento repentino, casi cotidiano, pero que se presenta al mismo tiempo como inevitable y fatal –como ocurre en “La insolación”, “A la deriva”, “El hombre muerto”, “Las moscas”, etc.–.

Además del accidente o el azar, existe otra forma frecuente en la que se manifiesta la muerte en Quiroga, que consiste en una lenta degradación del cuerpo y de la personalidad, los cuales van siendo desgastados por un medio aniquilador que es casi siempre la naturaleza –esto le sucede a varios personajes de *Los desterrados*–. Otras causas anormales son la locura, los ataques catalépticos, las enfermedades extrañas o misteriosas y los envenenamientos.

Finalmente, respecto a este tema es importante señalar que la aparición de la muerte como un hecho accidental o azaroso se halla más presente en los cuentos en los que la acción se desarrolla en la selva; y en cambio, la muerte causada por un hecho anormal se ubica sobre todo en los relatos en los que los personajes se encuentran en la ciudad, como en “El almohadón de plumas”, “La meningitis y su sombra” y “Los buques suicidantes”, entre otros.

Cuentos de la selva

La mayoría de los críticos coincide en que los cuentos de la selva, o los cuentos misioneros, son los mejor logrados y los más representativos y característicos de la obra de Horacio Quiroga. Estos relatos se ubican principalmente en los libros *Cuentos de amor, locura y muerte*, *Anaconda*, *Cuentos de la selva*, *El desierto* (1924) y *Los desterrados* (1926). En todos ellos la naturaleza no es sólo un escenario, sino un personaje en primer plano que le da sentido total a la historia y que es presentado como un ser hostil y lleno de peligros.

Sobre la temática de la selva, Leonor Fleming (2001) hace una clasificación de los elementos que conforman la naturaleza en la narrativa de Quiroga, los cuales, además de formar parte del ambiente, particularizan alguna cualidad especial. Estos se reducen a cuatro y son: 1) la vegetación, a la que Quiroga no ve de color verde sino negro⁹, lo cual genera una sensación de terror y muerte; 2) el sol excesivo, que desequilibra y produce efectos de delirio o locura en los personajes; 3) la tierra colorada, que representa una amenaza; y 4) el agua (del río Paraná y de las tormentas tropicales), que promete salvación y huida, pero que, por lo general, termina siendo mortal.

⁹ Un ejemplo claro de la oscuridad de la vegetación es visible en la descripción del río Paraná del cuento “A la deriva” (1975, 15)

Por otra parte, en los cuentos de este grupo, Quiroga muestra dos perspectivas opuestas; en la primera, la selva aparece como principal antagonista del hombre, el cual juega un papel de víctima y es mostrado como un personaje frágil ante una naturaleza que lo sobrepasa en todas sus dimensiones y lo atrae para devorarlo. La segunda perspectiva se encuentra en relatos como “*Anaconda*”, “El regreso de *Anaconda*”, “Los cazadores de ratas” y en el libro *Cuentos de la selva* (1918). En estos relatos los roles se invierten y la selva y los elementos y animales que la integran se convierten en los protagonistas. Así, la narración es abordada desde la perspectiva y los intereses de los animales; y el hombre, en cambio, funge un papel antagónico y es percibido por los habitantes de la selva como un depredador que invade un mundo armónico.

En la mayor parte de los cuentos cuya acción se desarrolla en la selva, el hombre desafía la fatalidad, pero es vencido por la naturaleza; “quiere traicionar sus orígenes, transgredir la ley, y es por ello castigado” (Introducción *Más cuentos* XIV). De este modo, el hombre, en estos cuentos, aparece como un personaje débil, soberbio y obstinado, pero que es siempre ridiculizado por los animales, quienes, por el contrario, son mostrados como seres superiores debido a que forman parte integral de la naturaleza y su ley. Según Souto Alabarce “La ley, para Kipling y para Quiroga, es un imperativo universal. A ella nada ni nadie puede escapar. Los animales, en su inocencia, han acatado desde los orígenes esta determinación cósmica, la llevan impresa en la sangre, en su instinto” (XIV). El rasgo del hombre presentado como un ser débil que es vencido por la naturaleza, es principalmente visible en relatos como “*Anaconda*” y “*La guerra de los yacarés*”. Sin embargo, es importante señalar que en el libro *Cuentos de la selva* (1918), que es el objeto de estudio de la presente investigación, se halla una perspectiva distinta en la que el hombre es concebido

como un aliado de los animales. Esta perspectiva se encuentra particularmente en los relatos: “La gama ciega”, “La tortuga gigante” y “El paso del Yabebirí”.

La presentación de estas perspectivas contrarias, la del hombre como protagonista teniendo a la selva como antagonista y viceversa, y la narración abordada desde la perspectiva de la naturaleza o de los seres que la integran, son algunos de los rasgos más originales y fundamentales de la obra de Quiroga, ya que el lector está acostumbrado, por lo general, a percibir el mundo desde el punto de vista del ser humano. Por otro lado, el conflicto entre el hombre y la naturaleza devoradora presentado en estos cuentos constituye un antecedente de la problemática que abordó, pocos años más tarde, la novela de la tierra¹⁰, ya que en ésta el tema fundamental fue la manifestación de la situación y la condición del hombre hispanoamericano en la intemperie (en la selva, el llano, la montaña, la pampa), junto con la denuncia de los males sociales de la época.

Por otra parte, dentro de los cuentos de la selva puede hacerse una distinción entre dos tipos de relatos: los que son protagonizados por los animales, que son por lo general fábulas con intención moralizadora, y aquellos en los que sólo aparece el humano. Los personajes humanos en estos relatos son, por lo general, hombres que viven en la intemperie solos o en compañía de sus hijos, aventureros que llegan a la selva en busca de fortuna, hombres nativos explotados, y extranjeros. Casi todos los personajes humanos que aparecen en los cuentos desarrollados en la selva comparten las características de sufrir las inclemencias de la naturaleza, manifestadas principalmente a través de las condiciones

¹⁰ La novela de la tierra es una corriente literaria que surgió en América Latina a principios del siglo XX. Sus características principales son la crítica social y el tema central que versa sobre el intento del hombre que vive en la intemperie por dominar a la naturaleza, pero que por lo general es derrotado por ésta. Algunos de los autores más destacados de esta corriente son José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos y Carlos Reyes.

climáticas adversas, como la sequía y las lluvias torrenciales, y la presencia de animales peligrosos para el hombre, como la serpiente. Otra característica que comparten estos personajes, es la de pertenecer, en su mayoría, al género masculino.

I. 3. 2. LA FRONTERA

Uno de los escenarios fundamentales en la obra de Quiroga es el de la frontera. En muchos de sus relatos, el autor elige ambientes y personajes periféricos, creando con ellos un mundo marginal, desasistido y violento; las ciudades, en cambio aparecen como un espacio extraño y lejano. Los personajes que aparecen en los relatos de frontera son trabajadores explotados en los obrajes, extranjeros desterrados y hombres que se refugian en la soledad de la selva. Sobre estos últimos dice Leonor Fleming: “Quiroga elige para sus cuentos unos tipos peculiares que . . . por alguna razón, por alguna ‘carambola’ del destino, tuercen diametralmente el curso de sus vidas y van a recalar a un paraje perdido y, como ellos, fracturado.” (Introducción *Cuentos* 37).

El libro más representativo del encuentro con lo fronterizo es *Los desterrados*, el propio título ya da un indicio sobre los protagonistas de estos cuentos: unos hombres sin tierra, sin origen y sin lazos con el mundo exterior. Quiroga ubica a los personajes de estos relatos en el Alto Paraná, la región limítrofe entre Argentina, Paraguay y Brasil, en la que además de una división geográfica existe una división política, cultural y lingüística, pero que está unida por los indígenas guaraníes, por lo que, en estos cuentos, se manifiesta la noción de frontera mediante el uso de los topónimos de esa zona, entre los que conviven nombres españoles (Misiones, San Ignacio, Posadas, etc.) y nombres guaraníes (Yabebirí, Iguazú, Paraná, entre otros). En el aspecto lingüístico la situación fronteriza es remarcada por Quiroga en la recreación de fragmentos en guaraní insertados en los diálogos, y en el

uso de una pronunciación con acento foráneo para caracterizar a los personajes extranjeros. Pero la noción de frontera en Quiroga no sólo se manifiesta en el exterior, en el ámbito geográfico, social, cultural o lingüístico, sino que también se encuentra en el límite humano, al que el hombre es empujado por una naturaleza constantemente agresiva en medio de la soledad, como sucede en los cuentos “A la deriva”, “La insolación”, “El alambre de púa” y “La miel silvestre”. En Quiroga, el hombre arrastrado al límite desemboca principalmente en dos cosas: en la muerte violenta o en la locura.

Según José Duarte (2005) la muerte, en la narrativa de Quiroga, es un elemento fronterizo porque: “representa la frontera sin regreso, es decir, una vez pasado el umbral fronterizo del término de la vida, la muerte recae como un no retorno a la frontera que la divide, es decir, se puede pasar hacia la muerte, pero ya no hay regreso al campo que la delimita y que es la vida” (117). La frontera en la locura, en cambio, se ubica entre la racionalidad y el delirio. A diferencia de la muerte, los límites en la locura no están bien definidos, sin embargo, podemos saber cuando éstos han sido traspasados debido a que: “sus síntomas son inconfundibles” (*Horacio Quiroga como escritor...* 118). Estos síntomas son principalmente el desvarío y la pesadilla, los cuales se observan con frecuencia en *El crimen del otro* (1904),

Por otra parte, lo fronterizo en relación con el límite humano también se ubica en los personajes que viven en la soledad de la selva, como ocurre con la mayoría de los protagonistas de *Los desterrados*¹¹. Todos ellos son hombres a quienes la inclemencia del entorno los conduce a refugiarse en el alcohol, a la autodestrucción¹², o adquirir una actitud

¹¹ Else y Rivet (“Los destiladores de naranjas”), Juan Brown (“Tacuara- Mansión”), y Van-Houten (“Van-Houten”).

¹² Véase Muriel Ríos (2001).

de fracaso ante la vida, en la que: “cada uno enarbola una coraza (vacío, dureza, resignación, desprecio: estrategias todas de perdedores) para ahorrarse el dolor de nuevas pérdidas” (Introducción *Cuentos...* 39).

I. 3.3. LOS PERSONAJES

Una característica común de los personajes *quiroguianos* es que estos no constituyen personalidades fuera de serie, sino que son seres comunes y corrientes que no presentan virtudes o defectos extraordinarios ni características inusuales; muchos, incluso, aparecen realizando actividades cotidianas que fueron hechas por el mismo Quiroga, como plantar algodón (“La insolación”), o yerba mate (“Un peón”), limpiar bananales (“El hombre muerto”), y remar en canoa (“A la deriva”), entre otras (Introducción *Cuentos* 28). Sin embargo, a pesar de que la mayoría de los protagonistas de los cuentos de Quiroga comparten el rasgo de ser seres ordinarios, es necesario hacer una distinción entre estos, diferenciando, en primer lugar, a los personajes animales y a los personajes humanos. Los primeros tienen un rol protagónico en el libro *Cuentos de la selva*, y en los relatos “*Anaconda*”, “El regreso de *Anaconda*” y “La patria”, entre otros; y se caracterizan, principalmente, por su ingenuidad y su nobleza, y por encarnar valores morales que los hacen parecer superiores al hombre.

Sobre los personajes humanos, varios críticos coinciden en que los más logrados son aquellos que viven en la intemperie. Estos son, por lo general, pioneros que luchan contra la adversidad del entorno, como en “El simún” o “En la noche”; hombres fracasados que buscan esconder sus angustias en la soledad de la selva misionera; o aventureros que buscan fortuna cerca del río Paraná, pero que terminan encontrando una muerte miserable. Otros personajes son extranjeros o nativos. Los primeros son, casi siempre, hombres emprendedores que penetran en la naturaleza con la frente en alto, pero que terminan en

una muerte violenta o bajo el delirio provocado por el alcohol. Los nativos, en cambio, son los peones de los obrajes, quienes muchas veces se muestran resignados –son protagonistas de “Los mensú” y “Una bofetada”–.

A pesar de sus diferencias, lo que comparten casi todos los personajes humanos es el hecho de estar determinados por el medio en el que viven, y el experimentar condiciones extremas que los llevan al límite. Debido a que se trata de caracteres excesivamente degradados y a que su conducta está condicionada por el medio ambiente, en los personajes *quiroguianos* que viven en la selva se pueden percibir rasgos de un cierto naturalismo determinista, en el cual el medio controla al hombre y la selva se transforma en el espacio de lo horrorífico o lo desconocido” (*Horacio Quiroga: La Muerte...* 173). La mayor parte de los hombres que presenta Quiroga se encuentran en un aislamiento supremo, en un medio superior a ellos y, como señala Ana María da Costa: “Parece que sus personajes están en la antesala de la muerte” (25). El hombre, en los cuentos del escritor uruguayo es presentado como un mero testigo del mundo que lo rodea, un mundo natural, magnífico e inmovible, que no le devuelve la mirada, pero que intenta devorarlo (“Claves narrativas...” 6).

I. 3. 4. EL ESTILO

Uno de los aspectos más representativos del estilo de Horacio Quiroga es, en realidad, su variedad estilística, ya que en sus escritos mezcla estilos de distintas tendencias, como: el Modernismo, donde están presentes lo fantástico y lo truculento; el Naturalismo científico de fines del siglo XIX, caracterizado por la crudeza de la vida urbana, del cual retoma los personajes excesivamente degradados; los movimientos de vanguardia (aunque incursiona poco en este tipo de estilo), de los que emplea recursos expresionistas y un

barroco hiperbólico; y finalmente, el realismo, que constituye el estilo más representativo de su obra, y que fue retomado en los años posteriores por la novela de la tierra.

El estilo modernista se halla presente, sobre todo, en los primeros relatos de Quiroga, comprendidos en los libros *Los arrecifes de coral* (1901) y *El crimen del otro* (1904), en los que el autor trata temas truculentos desde una óptica psicológica, como la locura, el desvarío y la pesadilla. Estos textos, al igual que los de otros escritores modernistas, se caracterizan por la rebeldía contra los dogmas, por el rechazo, manifestado mediante la transgresión de los cánones de las normas literarias establecidas por el decadente romanticismo español, y por la búsqueda de la modernización del lenguaje, de sus raíces y de su origen. Otras características de este movimiento son la referencia de la vida cotidiana en los espacios urbanos de la sociedad industrial y la presencia de personajes que cuentan con una personalidad desdoblada o disociada.

La aparición del Modernismo coincidió con la consolidación de las distintas nacionalidades de Hispanoamérica, por lo que cada país desarrolló su propio modo de expresión dependiendo de la situación de los distintos pueblos, y los integrantes de esta corriente fundieron técnicas y manifestaciones culturales de diferentes procedencias con el fin de crear una nueva modalidad expresiva y lingüística. Algunos de los escritores más representativos del Modernismo en América Latina fueron Rubén Darío, José Martí y Leopoldo Lugones, quienes tuvieron una influencia notable en la primera etapa narrativa de Quiroga.

En 1903, después de su encuentro con la selva, Quiroga abandonó las formas establecidas por el Modernismo y comenzó a indagar en asuntos locales y desprestigiados, aunque del Modernismo conservó el gusto por los temas truculentos y la inclinación hacia la anarquía. También continuó tratando el tema del horror, pero ya no sólo abordado desde

un punto de vista externo sino en el propio del interior del hombre. Este nuevo tipo de horror se manifiesta principalmente en sus personajes desamparados, en la inclemencia del medio ambiente, en la fragilidad del hombre y en su obstinado intento por vencer a la naturaleza a pesar de ser casi siempre derrotado por ésta.

Los textos sobre la selva son en los que más se manifiesta el estilo realista en la obra del escritor uruguayo. Los rasgos distintivos del realismo en Quiroga, de acuerdo con González Picado (13), son: la brevedad; el desarrollo que va directo del principio hasta el final sin digresiones; la unidad de acción; el final sorpresivo; el número reducido de personajes; la unidad de atmósfera y el tono de la narración. Además de estos rasgos, opuesto a lo que pudiera parecer, otro elemento estilístico realista de este escritor es el de darle una salida verídica a lo fantástico. Esto se observa, por ejemplo, en “El almohadón de plumas”, cuando se intenta dar una explicación casi natural sobre el bicho monstruoso que consumía a Alicia, al decir que se trata de un parásito de las aves al que la sangre le es particularmente favorable, por lo que no resulta difícil encontrarlo en los almohadones. Otro ejemplo de lo fantástico presentado como algo verídico se ubica en “Los destiladores de naranjas”, cuando la alucinación que hace que Else mate a su hija resulta ser provocada por un estado de *delirium tremens* (“El elemento de lo fantástico...”).

Además de los diferentes estilos manejados por Horacio Quiroga a lo largo de su obra, existen algunos recursos que son propios de este autor, como: el uso de puntos de vista contrarios en la narración; la primacía de la voz de personajes marginados o desprestigiados sobre la voz del narrador; el mostrar la mirada de la naturaleza; la apertura y la prolongación de los finales de algunos de sus cuentos; los desenlaces imprevisibles y contundentes –presentes sobre todo en su etapa modernista–; el reemplazo del criterio de

causalidad por el de a-causalidad, entendida como el azar o la imposibilidad de determinar las causas –en muchos relatos las desgracias de los personajes son causadas por el azar y no por las consecuencias de sus acciones–; y, finalmente, la modificación de la estructura de los relatos tradicionales, ya que, en muchos de sus cuentos, Quiroga separa el argumento en segmentos que se enlazan con uno principal que le da unidad a los demás. Con esta segmentación, el autor consigue efectos de fractura, acordes con el mundo marginal de sus argumentos. No obstante, el rasgo de los argumentos segmentados no se halla presente en todos los cuentos de este autor, ya que algunos de sus relatos, como los incluidos en el libro *Cuentos de la selva*, cuentan con una estructura tradicional de linealidad.

Algunos escritores como Girondo, Borges, Galves y Olivares, entre otros, calificaron de pobre a la prosa de Quiroga al considerar que estaba escrita “a machetazos”. Sin embargo, Fleming contradice la opinión de estos autores al señalar que la prosa de Quiroga “es concisa, desaliñada, impura; pero esa torpeza no es en absoluto producto de una incapacidad. . . sino una búsqueda de un estilo y un lenguaje marginales, acordes con el mundo de intemperie de sus actores” (Introducción *Cuentos* 92). De tal forma, el estilo de este escritor coincide con el mundo áspero de la frontera presentado en sus relatos.

Finalmente, otro rasgo fundamental del estilo *quiroguiano*, más que la dureza de la prosa, es su valor simbólico. Dice Alabarce: “El estilo en Quiroga, es mucho más que léxico y sintaxis. Es visión, síntesis, símbolo” (x). El simbolismo en la narrativa del escritor uruguayo se manifiesta principalmente en una situación general: la de la lucha entre el hombre y la naturaleza en la frontera entre la civilización y la selva, en la que prevalecen las dudas acerca del supuesto triunfo del hombre sobre la naturaleza. Para González Picado el recurso principal que utiliza Quiroga, desde el punto de vista verbal, para lograr este

simbolismo, es el de llamar a varios de sus personajes con nombres no referenciales, como “el hombre”, en vez de recurrir a nombres propios (10).

I. 4. LOS CUENTOS DE LA SELVA

El libro *Cuentos de la selva* (1918), escrito por Horacio Quiroga para sus hijos, se circunscribe dentro del género infantil, pero, de acuerdo con Passamay, aunque se trata de cuentos para niños estos “alcanzan una proyección más amplia y general que la ubican en un lugar preferente dentro de la literatura de su género” (11). Estos relatos, a pesar de su simpleza aparente, cobran trascendencia no sólo por el escenario donde transcurren sino también por su contenido, por el mensaje que transmiten. El mensaje, al igual que en el resto de la obra de Quiroga, es difundido por personajes que no son excepcionales, y es precisamente esa no excepcionalidad la que, según Passamay, le da al libro su carácter didáctico. Los *Cuentos de la selva* contrastan con el resto de la obra de Quiroga porque, a diferencia de sus otros escritos, en los que existe una orientación hacia lo exótico, lo regional, lo degradado, lo decadente y lo derrotado, en estos relatos se rescatan valores humanos, lo cual les da un carácter moralizador. Sobre este hecho, es notable la influencia de Rudyard Kipling (1865-1936), ya que sus narraciones, además de inspirar en Quiroga la antropomorfización de los animales salvajes, poseían objetivos didácticos enfocados hacia la construcción de enseñanzas morales.

En *Cuentos de la selva* Quiroga utiliza recursos tradicionales de la literatura infantil, tales como: las fórmulas de inicio “Había una vez”, “Cierta vez”, “En un país...”; la repetición de determinadas situaciones dentro del cuento; la personificación de animales; y una moraleja explícita al final del relato, que remarca su intención didáctica. Así, por ejemplo, en “La abeja haragana”, existe la clara intención de inculcar en el lector los

valores del cumplimiento del deber y el trabajo. En “La tortuga gigante” se expresan los valores de gratitud y solidaridad, que resultan válidos tanto en el mundo animal como en el humano, además de la capacidad de sacrificio por el enfermo o el desvalido. En “La guerra de los yacarés” se le da importancia a la vida pacífica y también se manifiesta el valor de la solidaridad, entendido, en este caso, en un sentido de unión contra la agresión proveniente del exterior. Finalmente, en los cuentos “Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre”, “El paso del Yabebirí” y “La gama ciega”, se presenta la solidaridad entre hombres y animales, es decir, entre el hombre y la naturaleza (“Teoría y práctica...” 11). Debido a estas características, para José Martí estos cuentos fueron concebidos por Quiroga para educar e instruir, más que para agradar al lector.

Por otra parte, a pesar de las diferencias tanto temáticas como estructurales que los distinguen de los otros relatos de este autor, existen dos elementos que vinculan a estos cuentos con el resto de la narrativa de Quiroga: la presencia de la muerte y de la naturaleza. Aunque están dirigidos a niños, la muerte aparece en casi todos estos relatos, descrita, muchas veces, de forma bastante gráfica para tratarse del género infantil; uno de los ejemplos más claros se encuentra en “El paso del Yabebirí”:

Y en el preciso momento en que las rayas, desgarradas, aplastadas, ensangrentadas, veían con desesperación que habían perdido la batalla y que los tigres iban a devorar a su pobre amigo herido, en ese momento oyeron un estampido, y vieron que el tigre que iba delante y pisaba ya la arena, daba un gran salto y caía muerto, con la frente agujereada de un tiro. (Cuentos de la selva 82)

Sin embargo, como señala Andrée Collard (280), a pesar de que la muerte se presenta de manera cruda, ésta no constituye el verdadero tema del relato, ya que éste termina con un

cuadro apacible en el que se muestra la relación armónica y pacífica entre el hombre salvado y sus defensores, las rayas.

En lo referente al elemento de la naturaleza, Fleming observa que en los cuentos *quiroguianos* que tienen como temática a la selva: “No hay proporción entre la magnitud del paisaje y la fragilidad del individuo” (Introducción *Cuentos* 33). Con esta frase la autora se refiere a los relatos en donde el hombre es el protagonista, sin embargo, en *Cuentos de la selva*, no sólo el hombre es superado por el medio ambiente sino también los animales. En estos cuentos la naturaleza impone sus propias leyes y es presentada como una entidad decisiva y dominante tanto para los hombres como para los animales; de esta forma, condiciona las vidas de ambos y los enfrenta a los mismos riesgos, lo cual en varias ocasiones los lleva a convivir y a crear una alianza para poder sobrevivir en la intemperie. A partir de este hecho, Quiroga plantea una nueva relación de amistad entre hombres y animales, en la que prevalecen los valores de la lealtad, el respeto, la nobleza y el agradecimiento.

Para Passamay las constantes de convivencia entre hombres y animales, y entre los propios animales, constituyen el ideal de la vida de los hombres para Quiroga. En estos relatos no rigen los buenos y los fuertes, porque la conquista del bien no es beneficio de unos cuantos poderosos, sino que puede ser alcanzada por todos. Para Quiroga, en estos cuentos, todos los seres son capaces evolucionar hacia la perfección moral, hecho que sólo puede lograrse a través del deseo y de la voluntad de superar las condiciones adversas. De esta forma, si los animales pueden llegar a la cima de un comportamiento moral, el hombre con mucha mayor razón tiene la posibilidad de edificar un mundo digno. En estos relatos el escritor exalta constantemente la solidaridad, el trabajo, la comprensión, el amor, la lealtad,

la generación y la convivencia armónica del hombre con la naturaleza, porque sólo mediante la aplicación de estos valores “el mundo dejará de ser una selva” (“Prólogo” 12).

En *Cuentos de la selva* los personajes no cumplen un papel de héroes; lo importante no son ellos sino sus acciones, porque a través de éstas ofrecen un ejemplo moral. Sin embargo, no todos los personajes de estos relatos cuentan con estas características, ya que, en la selva, al igual que en el resto del mundo, hay seres que quebrantan las normas; estos últimos son representados, en los cuentos, por hombres armados, pescadores y tigres feroces. Sin embargo, los personajes antagónicos que pretenden dominar o destruir, son siempre vencidos por los personajes que encarnan valores y virtudes, con lo cual se enfatiza una vez más el carácter moralizador de estos relatos.

I. 5. ESTUDIOS SOBRE *CUENTOS DE LA SELVA*

La mayor parte de los estudios que analizan la obra de Horacio Quiroga se han centrado en los relatos para adultos, casi siempre protagonizados por seres humanos. Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, en varios cuentos de este autor los personajes principales son los animales. De estos últimos los que han sido más analizados son “Yaguaí”, “Anaconda” y “El regreso de Anaconda”. En cambio, son pocos los estudios centrados en *Cuentos de la selva*, quizá porque están dirigidos a un público infantil. No obstante, como señala Eduardo Lolo: “La literatura infantil y su contraparte para adultos no son, como muchos creen, categorías literarias separadas o independientes” (151), por este motivo, considero que ambas merecen la misma atención para ser analizadas.

Casi todos los estudios que abordan *Cuentos de la selva* se centran en el aspecto simbólico de estos relatos, en su mensaje y en su carácter didáctico. Por ejemplo, en el trabajo realizado por Rosario Toro y Vitora Materán (2012), las autoras, después de

efectuar un análisis sobre “La tortuga gigante” y “La gama ciega”, plantean que en la cuentística de Quiroga se halla presente el discurso de la vida y no sólo el de la muerte, como señala la mayoría de la crítica; además, a través de la interpretación derivada del análisis identifican que el trasfondo de ambos relatos es el del bien y el sentido humanitario, hecho que se diferencia de las temáticas más comunes del escritor uruguayo, como la muerte, el misterio, el sufrimiento y el horror.

Otros estudios versan sobre la importancia de *Cuentos de la selva* dentro de la literatura infantil y juvenil, como en la tesis realizada por Córdova Arteaga (2014), y unos pocos analizan estos cuentos desde una perspectiva ecológica, como en el artículo de Arévalo (2009), en el que el autor plantea que la voz de los animales es la voz de la naturaleza. Según Arévalo, en estos relatos las palabras de los animales reflejan el movimiento de la selva y las tensiones internas entre los seres que la habitan. El autor hace, además, una valoración sobre Quiroga al reconocer su esfuerzo por inventar un lenguaje selvático en América “en una época en la que la mayoría de escritores aspiraban a simular de manera correcta las modas literarias venidas de Europa” (131).

En mi opinión, algunos de los estudios más profundos sobre estos relatos, son los realizados por Léa de Sousa en su texto “*La Literatura Infantil de Horacio Quiroga – Cuentos de la Selva*” (1985) y Eduardo Lolo en “*Cuentos de la Selva de Horacio Quiroga: La ‘otra’ dicotomía Civilización VS. Barbarie*” (2006).

En el trabajo de Léa de Sousa se analiza el libro *Cuentos de la selva* desde dos líneas críticas: una de orden lingüístico y otra de carácter literario. En la primera, se analiza la construcción del lenguaje de estos relatos a partir de la teoría de Gili Gaya (1974), y la autora determina los recursos empleados por Horacio Quiroga para dirigirse a un público infantil, los cuales son: las fórmulas de apertura como “Había una vez”; el uso constante del

Pretérito Imperfecto; el uso del Presente de Indicativo para generar la ilusión de realidad; las descripciones alusivas a los sentidos; los diminutivos con uso afectivo; la numeración hiperbólica; y las construcciones isotópicas triádicas a nivel lingüístico, como en la frase “El buque pasó ayer, pasó hoy y pasará mañana”; a nivel episódico, como cuando los yacarés construyen el dique tres veces; y en la esfera de los actantes, cuando, por ejemplo, en “La guerra de los yacarés” aparecen tres personajes principales: los yacarés, los hombres (colectivo) y el Surubí. (125)

Sobre el carácter literario, Léa de Sousa aborda la estructuración narrativa y lleva a cabo un análisis del cuento “La guerra de los Yacarés” empleando la teoría de Vladimir Propp con el propósito de determinar si es posible establecer una correspondencia entre el relato seleccionado y el cuento maravilloso ruso. La autora concluye que, en efecto, “La guerra de los yacarés” permite un análisis partiendo de la concepción de Propp, y que presenta una semejanza morfológica con los cuentos fantásticos rusos.

En su estudio, Eduardo Lolo analiza uno de los temas centrales que trata Quiroga en *Cuentos de la selva: la dicotomía antitética Civilización versus Barbarie*. El autor plantea que en estos relatos, a diferencia de otros escritores que trataron la misma temática (como Domingo Faustino Sarmiento y José Martí), Quiroga presenta un punto intermedio, que es el de la convivencia solidaria e idílica entre los dos polos que conforman esta dicotomía. De este modo: “la civilización aparece como salvadora de lo mejor de la barbarie (los animales), la cual, en pago, salva lo mejor de su representación (el hombre)” (Lolo 152). Esta situación se aprecia en todos los relatos incluidos en *Cuentos de la selva* (con excepción de “La abeja haragana”), pero se manifiesta de un modo más evidente en “La tortuga gigante”, “El paso del Yabebirí” y “Dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre”.

A partir de lo expuesto con anterioridad, es posible observar que los estudios que analizan *Cuentos de la selva* (1918), son escasos; que la mayoría de estos trabajos se centran en los aspectos temático, simbólico e ideológico de estos cuentos, ya sea desde una perspectiva ecológica, psicológica, narratológica o semiótica; y que aquellos que analizan la estructura en el nivel del discurso narrativo, como en el estudio de Léa de Sousa, sólo abordan los recursos lingüísticos usados por Quiroga para dirigirse a un público infantil, y en nivel del contenido narrativo sólo retoman uno o dos relatos para compararlos con otro tipo de relatos infantiles.

De esta forma, debido a que el nivel simbólico temático ha sido el más trabajado, en la presente investigación llevaré a cabo un análisis de todos los relatos que incluye el libro *Cuentos de la selva* (1918) centrado únicamente en el nivel estructural del discurso narrativo. Realizaré este análisis por dos motivos: 1) para conocer la construcción de cada uno de estos relatos en los distintos niveles que conforman el discurso narrativo; y 2) para efectuar un análisis comparativo de los cuentos seleccionados, con el propósito de dar cuenta de las recurrencias estructurales que existen entre ellos; hecho que permitirá llegar a un conocimiento más profundo de estos cuentos, y que, a su vez, contribuirá a evidenciar la poética de Horacio Quiroga en el ámbito menos estudiado de su narrativa: el de los textos dirigidos a un público infantil.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

Son diversas las teorías literarias que se han desarrollado a partir del formalismo ruso. Algunas, como las de los formalistas, se han centrado únicamente en el análisis de la historia o contenido narrativo atendiendo a los aspectos gramaticales, lógicos y semiológicos del relato; otras, como la narratología, han analizado el relato atendiendo a su modo de enunciación, es decir, al modo narrativo. De acuerdo con algunos teóricos, como Gérard Genette o Luz Aurora Pimentel, lo narrativo en un relato radica únicamente en el modo de enunciación y no en la historia o contenido narrativo, como pensaban los formalistas. Esto es debido a que, según Genette, la historia “puede muy bien adaptarse a una ‘representación’ dramática, gráfica u otra” (*Nuevo discurso...* 12). Así, dicho de otra forma, una misma historia, conformada por el encadenamiento lógico y cronológico de los acontecimientos que aparecen en un relato, puede expresarse de maneras diferentes; lo cual permite que, por ejemplo, una novela o un cuento puedan ser adaptados al cine; si este fuera el caso, la historia podría quedar intacta, y el relato, al convertirse en una cinta cinematográfica, dejaría de ser considerado un texto narrativo.

Como ya se ha mencionado en la introducción, el objetivo de este trabajo consiste en hacer un análisis comparativo de la estructura de los relatos de *Cuentos de la selva*. Al emplear el término *estructura* me refiero a aquellos aspectos que conforman el modo narrativo o discurso narrativo, en el cual radica la narratividad de los relatos seleccionados. De este modo, no haré un análisis comparativo sobre los aspectos lógicos y funcionales de la historia, y, en cambio, me centraré únicamente en el discurso narrativo con el fin de descubrir y determinar de qué forma Quiroga construye estos relatos, qué similitudes

presentan entre ellos, qué características los convierten en cuentos destinados a un público infantil y qué similitudes comparten con el resto de la narrativa *quiroguiana* dirigida a adultos.

Para analizar el modo narrativo de *Cuentos de la selva*, tomaré como base el modelo de análisis que Luz Aurora Pimentel expone en su libro *El relato en perspectiva* (1998). En este libro, Pimentel retoma los aportes más importantes hechos por Gérard Genette a la narratología, y los complementa con las propuestas de otros grandes teóricos como Julien Greimas (1979), Philippe Hamon (1972, 1982), Boris Uspensky (1973), Wolfgang Iser (1978) y Franz Stanzel (1986), entre otros. Considero que emplear el modelo de Pimentel para analizar la estructura de los relatos seleccionados resulta de gran utilidad para los fines de esta investigación, debido a que se centra únicamente en el discurso narrativo, mismo en el que radica la narratividad de un relato, y porque abarca todos los aspectos que conforman la realidad narrativa, los cuales son: las estructuras espaciales y temporales, la situación de la enunciación, la perspectiva que orienta al relato, los diferentes tipos de narrador, la temporalidad narrativa, los niveles narrativos y la construcción de los personajes. Así, en lo que resta de este capítulo expondré con mayor detalle cada uno de los aspectos mencionados, ya que estos constituyen la base autora que permitirá llevar a cabo el análisis de los cuentos seleccionados.

El concepto de “relato” es definido por Pimentel como: “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficticio” (10). A partir de esta definición, el estudio de Pimentel se organiza sobre la bipartición de *narrador* y *mundo narrado*; los cuales constituyen, según esta autora, los dos aspectos fundamentales en los que puede dividirse analíticamente un relato tomando en cuenta su modo de enunciación o modo narrativo.

De acuerdo con Pimentel, el *mundo narrado* está conformado por dos aspectos: la *historia* o *contenido narrativo*, y el *discurso* o *texto narrativo*. La definición de *historia* o *contenido narrativo* de Pimentel, coincide con el concepto de *historia* de Genette (*Figuras III*, 82), y ambas se refieren a la serie de acontecimientos que están inscritos en un universo *diegético*, o universo espaciotemporal dado, que se propone como la realidad en la que actúan y se desenvuelven los personajes. El concepto de *discurso* o *texto narrativo* de Pimentel, equivale a lo que Genette denomina propiamente con el nombre de *relato*, el cual se refiere al discurso oral o escrito que le da organización textual al relato.

En el *mundo narrado*, la *historia* y el *discurso* están estrechamente relacionados entre sí, debido a que la impresión que recibe el lector sobre el mundo en el que se desenvuelven los personajes depende de la forma en que ese mundo es presentado en el discurso narrativo (*El relato*, 18). De tal forma, el *mundo narrado*, al estar conformado por la *historia* o *contenido narrativo* y las relaciones que ésta mantiene con el *discurso narrativo*, abarca las dimensiones espacial, temporal y actorial del relato, y el punto de vista o perspectiva desde la que se narra.

Por otra parte, siguiendo a Pimentel, el *narrador* es quien toma a su cargo el *acto de la narración*. El *acto de la narración* coincide con el concepto de *narración* de Genette, el cual es definido por el teórico francés como el acto narrativo productor de la información, y el conjunto de la situación real o ficticia en que se produce el relato (*Figuras III* 83). De esta forma, el aspecto del *narrador* tiene que ver con su identidad, los niveles enunciativos y temporales del acto de narrar, y las relaciones que se producen entre el narrador y el narratario a través de la lectura del texto.

Para realizar el análisis comparativo de la estructura de *Cuentos de la selva* abordaré todos los aspectos que conforman tanto el *mundo narrado* como el *narrador*. Dentro del

mundo narrado analizaré los aspectos del espacio, el tiempo, los personajes y la perspectiva; y, sobre el *narrador* analizaré los tipos de narrador, las formas de enunciación narrativa, los niveles narrativos, y la temporalidad de la narración. El aspecto del narratario también será tomado en cuenta, pero éste sólo será mencionado en el análisis en aquellas ocasiones en las que el narrador se refiera a él en el discurso narrativo.

Por último, es importante señalar que únicamente para el análisis de la dimensión actorial o la construcción de los personajes, no utilizaré el modelo de Pimentel sino la clasificación sobre los personajes animales que Alejandro Lámbarry establece en su libro *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana* (2015). Haré esto porque la mayor parte de los personajes que aparecen en *Cuentos de la selva* son animales, y, aunque la propuesta de Pimentel contempla la construcción de los personajes, ésta se centra únicamente en los personajes humanos. En cambio, el modelo de Lámbarry aborda de manera profunda y específica la manera en que se construyen los personajes animales en la literatura hispanoamericana, su discurso, sus intenciones, lo que representan y la posición que ocupan en el mundo con respecto al ser humano. Por tal motivo, considero que la clasificación sobre los personajes animales propuesta en el estudio de Lámbarry resulta de mayor utilidad para analizar a los protagonistas de los cuentos seleccionados.

II. 1. LA DIMENSIÓN ESPACIAL

El espacio en el discurso narrativo es, de acuerdo con Pimentel: “el marco indispensable de las transformaciones narrativas” (26), y es, por tanto, el lugar en donde se desarrollan los acontecimientos y las acciones de los personajes. El término *espacio* es definido por la

RAE como la: “Extensión que contiene toda la materia existente”¹³. Sin embargo, cuando hablamos de este concepto refiriéndonos al espacio “textual” descubrimos que este término abarca un gran número de acepciones, dependiendo de la perspectiva, el área o el tipo de acercamiento desde el que se analice. Por ejemplo, algunas teorías o modelos de análisis narrativo abordan el concepto del “espacio” a partir de su construcción gramatical en el texto, o de las relaciones que establecidas con el tiempo y los personajes; algunas se centran en su interpretación, es decir, en lo que el espacio significa, simboliza o representa; y otras incluso hacen una distinción entre los términos “espacio” y “lugar”, como en el caso de Mieke Bal (1985), o plantean nuevos conceptos y términos tales como *topoiesis*¹⁴.

En el presente trabajo utilizamos el término “espacio”, que es el nombre empleado en el modelo de Pimentel, para referirnos a la ilusión espacial que se produce en la mente del lector a través de los diferentes mecanismos de composición que se expresan a través del lenguaje. Por lo tanto, en el modelo utilizado en este trabajo, el espacio es reconocido en el texto por medio de los distintos recursos gramaticales y literarios ubicados en el discurso narrativo.

Sobre lo anterior, Pimentel señala que la forma discursiva privilegiada para generar la ilusión de espacio en un relato es la descripción, y concuerda con Philippe Hamon (1972) en que el rasgo distintivo de toda descripción consiste en el hecho de estar conformada por un *nombre* y una *serie predicativa*. El *nombre*, de acuerdo con ambos teóricos puede ser propio o común, simple o compuesto, un lexema o una frase nominal, y se convierte en un tema descriptivo. La *serie predicativa*, en cambio, constituye la serie de partes o atributos

¹³ *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, s.v. *espacio*, acepción primera.

¹⁴ El término *topoiesis* es utilizado por Ramírez Olivares *et al* (2016).

que definen o detallan al *nombre*, y en el nivel léxico ésta puede estar compuesta por nombres propios (que pueden tener, o no, referentes extratextuales), nombres comunes, adjetivos y frases calificativas. Dependiendo del uso y la combinación de estos recursos lingüísticos se puede generar la sensación de verosimilitud del espacio o, por el contrario, se puede reforzar la sensación del espacio como artificio, es decir, se puede llamar la atención sobre el hecho de que el espacio es una construcción verbal. La sensación de verosimilitud o de artificio del espacio se verá reflejado en los elementos que conforman la serie predicativa que define al nombre o tema descriptivo en la descripción.

Otro aspecto que Pimentel considera relevante en cuanto a la manera en que se organiza la descripción es el de la perspectiva. La autora habla de dos tipos de perspectiva: una *descriptiva* y una *narrativa*. En la *perspectiva descriptiva*, el punto cero de la dimensionalidad, es decir, el punto a partir del cual se organiza el modelo descriptivo, es el nombre o *tema descriptivo*. En la *perspectiva narrativa*, en cambio, el punto cero de la dimensionalidad se encuentra en el *observador-actor* que le da forma y contenido a la descripción.

Debido a que en los relatos del libro analizado las descripciones son bastante concisas no analizaré la *perspectiva descriptiva* porque los temas descriptivos son muy evidentes, como se observa en el siguiente ejemplo: “En el río Yabebirí, que está en Misiones, hay muchas rayas, porque Yabebirí quiere decir precisamente *Río de las Rayas*” (*Cuentos de la selva* 69). En esta cita, es notorio que el tema descriptivo a partir del cual se organiza la descripción es el río Yabebirí, por lo tanto, no considero necesario analizar todas las descripciones para identificar cuáles son los temas descriptivos. En cambio, sí considero relevante hacer un análisis de la *perspectiva narrativa* porque como bien afirma Pimentel: “qué aspectos del espacio *diegético*, y desde qué ángulo se registren, dependerá

directamente del observador que asume la descripción” (41). En varios de los relatos seleccionados, algunas de las descripciones sobre el espacio se organizan desde el punto de vista de los personajes, de este modo, a partir del análisis de la *perspectiva narrativa* se podrá definir si la manera en que los personajes conciben el espacio coincide con la forma en que el narrador describe el espacio, o si es diferente.

De esta forma, siguiendo el modelo de Pimentel, para realizar el análisis de la dimensión espacial del relato en primer lugar determinaré cuáles son los temas descriptivos que más emplea Quiroga para referir al espacio, y qué elementos gramaticales componen a las series predicativas que los definen. Posteriormente analizaré la *perspectiva narrativa*, sobre todo en los fragmentos en los que las descripciones del espacio se organizan tanto desde el punto de vista de los personajes como del narrador. Haré esto con el fin de observar si los espacios que aparecen en los ocho relatos seleccionados se repiten, y, en caso de que se repitan, definiré en qué se asemejan o distinguen. Finalmente, efectuaré un análisis gramatical de los elementos que componen las series predicativas. De este modo, a partir del análisis de los temas descriptivos y las series predicativas, y del análisis de la *perspectiva narrativa* se determinará de qué forma Quiroga construye la ilusión del espacio en *Cuentos de la selva*, y qué diferencias o similitudes presentan los diferentes espacios de estos relatos entre sí.

II. 2. LA DIMENSIÓN TEMPORAL

El tiempo es un factor sumamente importante en una narración porque nos sitúa en el momento en el que se desarrollan los acontecimientos y porque, además, delimita su duración. Sobre la dimensión temporal del relato Pimentel señala que: “Un texto narrativo se funda en una dualidad temporal” (42). Esta dualidad se refiere a la relación establecida

entre el *tiempo diegético*, o *tiempo de la historia*, y el *tiempo del discurso*. En el tiempo de la *historia*, la sucesión de los acontecimientos ocurre del mismo modo que transcurre la temporalidad humana y, por lo tanto, éste siempre es cronológico. Además, en el tiempo de la *historia*, la narración de los acontecimientos puede durar desde unos cuantos segundos hasta prolongarse durante miles de años. El tiempo del discurso narrativo, en cambio, se ve reflejado en la extensión física que ocupan los acontecimientos desarrollados en el texto. Así, puede haber narraciones detalladas en las que se abarquen varios párrafos, o incluso páginas, para contar lo que en el tiempo de la *historia* pasó tan solo unos minutos o, por el contrario, puede haber narraciones en las que, en el tiempo del discurso, en tan sólo una oración se describa que ya han transcurrido muchos años en el tiempo de la *historia*; esto ocurre generalmente cuando el narrador utiliza frases como: “varios años después...” o “tres meses más tarde...”. Por otro lado, el tiempo del discurso, a diferencia del tiempo de la *historia*, no es necesariamente cronológico y, por lo tanto, en éste puede haber saltos hacia el futuro o hacia el pasado.

Sobre la dimensión temporal del relato, Pimentel retoma el modelo de Genette (1972) al mencionar que la temporalidad narrativa está conformada por tres aspectos: el *orden*, la *duración* y la *frecuencia*. En cada uno de estos aspectos se establecen relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, las cuales pueden ser de *concordancia* o de *discordancia*. Existe una relación de concordancia cuando en el lector se genera la sensación de que los acontecimientos ocurren conforme los va leyendo. En cambio, la relación entre el tiempo de la *historia* y el tiempo del discurso es de discordancia cuando aparecen rupturas que exponen al relato como artificio, creando así figuras temporales con significación narrativa y con funciones específicas.

A continuación explicaré con mayor detalle los tres aspectos que conforman la temporalidad narrativa, debido a que serán tomados en cuenta al momento de analizar el tiempo en los relatos seleccionados.

II. 2. 1. ORDEN

El aspecto temporal de *orden* es definido por Pimentel como “una relación de *secuencia* entre el *orden* cronológico en el que ocurren los acontecimientos y el orden textual en el que el discurso los va narrando” (44). Lo anterior se refiere a que el *orden* está determinado por la cronología diegética de los acontecimientos o por la disposición de estos en el texto. De tal forma, cuando los acontecimientos son narrados en el mismo orden en el que suceden en la *historia* (de manera cronológica), se establece una relación de concordancia entre el tiempo de la *historia* y el tiempo del discurso. Si, por el contrario, la narración de los acontecimientos en el texto no coincide con la sucesión cronológica de la *historia*, se establece una relación de discordancia.

La relación de discordancia en el *orden* es causada por rupturas temporales, cuyo fin puede ser el de mostrar antecedentes de la *historia*, recordar el pasado, o anunciar algún acontecimiento que está por venir. Las rupturas temporales, o *anacronías*¹⁵ pueden ser de dos tipos: *analepsis* o *prolepsis*. En las primeras, el relato se interrumpe para referir un acontecimiento que ocurrió en un momento anterior al actual en el tiempo de la *historia*. Este tipo de *anacronías* son visibles, por ejemplo, en relatos como *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, en el cual, en algunos fragmentos, el narrador o algunos de los personajes relatan pasajes de la vida de Pedro Páramo que transcurrieron en el pasado.

¹⁵ Pimentel conserva la terminología empleada por Genette (1972).

En las *prolepsis*, de manera contraria a las *analepsis*, el relato se interrumpe para anunciar un acontecimiento que ocurrirá en un momento posterior al actual, en el tiempo de la *historia*. Para ejemplificar la *prolepsis*, cito el principio de *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (9). Como se observa, en la cita anterior, cuando se habla de que el coronel recordaría a su padre estando frente el pelotón de fusilamiento se hace referencia a un evento que ocurrirá en un momento posterior en el tiempo de la *historia*.

De acuerdo con Pimentel, la *analepsis* y la *prolepsis* tienen dos funciones elementales en el proceso narrativo: una *completiva* y otra *repetitiva*. Ambas cumplen una función *completiva* cuando brindan información sobre sucesos omitidos tanto en el futuro (*prolepsis*) como en el pasado (*analepsis*). La *analepsis* tiene una función *repetitiva* cuando proporciona información narrativa que ya había sido revelada en el relato, por lo que sirve para recordar algún fragmento del pasado, en el texto. En cambio, la función *repetitiva* en la *prolepsis* cumple una función de *anuncio*, ya que ésta menciona un acontecimiento que está por suceder.

II. 2. 2. DURACIÓN

La *duración* es el segundo aspecto de la temporalidad narrativa y su finalidad es la de medir la *velocidad* o el *tempo narrativo* del relato. Como ya se ha mencionado, el tiempo de la *historia* puede durar desde unos cuantos minutos hasta cientos de años. En cambio, el tiempo del discurso se ve reflejado en el espacio físico que ocupan los acontecimientos narrados en el texto; así, estos pueden ser narrados en una oración, en varios párrafos o en páginas enteras. La *velocidad narrativa* depende de la forma en la que los acontecimientos

de la *historia* son presentados en el discurso narrativo, es decir, está sujeta a la relación establecida entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso.

Siguiendo la propuesta de Pimentel, quien sobre este punto retoma las categorías de Genette (1972), hay cuatro movimientos narrativos básicos determinados por los diferentes tipos de velocidad narrativa: la *escena*, el *resumen*¹⁶, la *elipsis* y la *pausa descriptiva*. A continuación explicaré cada uno de estos movimientos, debido a que los tomaré en cuenta al momento de analizar el aspecto de la *duración* en los cuentos seleccionados.

La *escena* es la única forma de *duración isocrónica* del tiempo narrativo porque en ésta la relación de concordancia entre el tiempo de la *historia* y el del discurso es casi equivalente. De este modo, la *escena* genera una sensación de simultaneidad en el lector dándole la impresión de que los acontecimientos se desarrollan en un tiempo más real, como sucede casi siempre en los diálogos.

Por otra parte, el *resumen* y la *elipsis* suscitan en el lector una sensación de aceleración. En el *resumen* la sensación de velocidad se genera porque los acontecimientos tienen una duración mucho mayor en el tiempo de la historia que la que se les dedica en el discurso narrativo, como ocurre en el cuento “La última pregunta” (1956) de Isaac Asimov, en el que en el tiempo de la *historia* transcurren miles de años y, en el discurso narrativo, el tiempo es plasmado en unas cuantas páginas. En la *elipsis*, la velocidad se acelera al máximo porque los acontecimientos de la historia se omiten en el discurso, así, por ejemplo, cuando en el discurso aparece una frase como: “Pasaron diez años...”, sabemos cuánto tiempo pasó pero no estamos al tanto de lo que ocurrió durante ese lapso.

¹⁶ El movimiento del *resumen* corresponde al concepto de *sumario* de Genette (1972).

Finalmente, la *pausa descriptiva* es el movimiento de mayor retardación, y genera un efecto de lentitud en el lector. En la *pausa descriptiva* el tiempo de la *historia* se detiene por completo, lo cual se logra mediante el uso de descripciones en las que no se implica el acto de contemplación de un personaje. Pimentel señala que, además de las descriptivas, existen otro tipo de *pausas* que detienen el tiempo del relato, y que son las *pausas digresivas*. Estas últimas son de naturaleza extradiegética, y son interrupciones en el discurso narrativo que dan paso al discurso del narrador en su propia voz. En las *pausas digresivas* en realidad no se interrumpe el discurso narrativo, ya que éste es reemplazado por un discurso *doxal*¹⁷, sin embargo, a pesar de este rasgo, este tipo de *pausas* también producen una retardación en el *ritmo del tempo narrativo*.

II. 2. 3. FRECUENCIA

El tercer aspecto de la temporalidad narrativa es la *frecuencia*. Ésta, por un lado, se refiere al número de veces en que un acontecimiento ocurre en la *historia* y, por otra, al número de veces en que un mismo acontecimiento es narrado en el discurso. Al igual que en el *orden* y en la *duración*, en la *frecuencia* existen relaciones de concordancia o discordancia entre el tiempo de la *historia* y tiempo del discurso. La relación de concordancia en el aspecto temporal de *frecuencia* ocurre cuando un acontecimiento sucede el mismo número de veces tanto en la *historia* como en el discurso; este tipo de concordancia recibe el nombre de *narración singulativa*. Las relaciones de discordancia, en cambio, pueden ser de dos tipos: *narración repetitiva* y *narración iterativa*. Cuando un acontecimiento sucede una sola vez en la *historia*, pero es mencionado varias veces en el discurso, se trata de una *narración*

¹⁷ El discurso doxal es aquel en el que el narrador emite juicios o expresa opiniones personales.

repetitiva. En cambio, cuando varios sucesos similares ocurren varias veces en la *historia* pero son relatados tan sólo una vez en el discurso la narración es *iterativa*.

A partir de lo expuesto en los párrafos anteriores, para el análisis de la dimensión temporal tomaré en cuenta todos los elementos que conforman los aspectos de *orden*, *duración* y *frecuencia*, con el fin de observar qué tipo de relaciones establece Quiroga entre el tiempo de la *historia* y el tiempo del discurso en estos cuentos. Además, el análisis de los elementos que conforman los tres aspectos mencionados permitirá determinar qué similitudes o diferencias existen en las estructuras temporales de los ocho relatos que conforman *Cuentos de la selva*.

II. 3. LA DIMENSIÓN ACTORIAL

El tema del personaje literario ha sido abordado por diversas teorías: algunas lo han concebido como una entidad orgánica con vida propia y, otras, como el estructuralismo y la semiótica, lo han reducido a sus características más esenciales, convirtiéndolo en un simple *actor*, constituido por un conjunto de roles actanciales y temáticos. Pimentel difiere de ambas posturas y localiza al personaje en un punto más neutro, definiéndolo así, como “un efecto de sentido que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas” (*El relato...* 59). A partir de esta definición, la autora determina que los factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales que producen ese efecto de sentido llamado personaje son principalmente: el nombre y los atributos o rasgos que lo individualizan, sus acciones, su

discurso, su apariencia externa y su entorno¹⁸. Los personajes de *Cuentos de la selva*, debido a que son personajes de cuentos infantiles¹⁹, no son muy complejos en el nivel psicológico, y se caracterizan principalmente por los rasgos de su personalidad, los cuales se manifiestan en sus acciones y en su discurso. De tal forma, en la presente tesis, los aspectos que tomaré en cuenta para analizar a los personajes son: los rasgos que los definen, sus acciones y el discurso directo, ya que en este último es posible reconocer el punto de vista de los personajes sobre el mundo que los rodea.

Por otra parte, debido a que la mayoría de los personajes que aparecen en *Cuentos de la selva* son animales, para el análisis de la dimensión actorial también retomaré la propuesta presentada por Alejandro Lámbarry en su libro *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana* (2015), en el cual el autor habla sobre cómo han sido abordados los personajes animales en la literatura hispanoamericana y de qué manera difieren su voz y su discurso del de los seres humanos.

Para distinguir los diferentes roles que ocupan los animales en los textos literarios hispanoamericanos, Lámbarry crea una clasificación en la que define tres tipos: el animal satírico, el animal político y el animal posmoderno. El primero se refiere a un animal antropomórfico en el que “el narrador o personaje representa un tipo humano. Los cerdos son políticos corruptos; las ratas, obreras explotadas; los perros individuos ingenuos” (*El otro radical*, 14). La función del animal satírico es la de criticar a la sociedad humana comparando al ser humano con un animal. Por lo tanto, el animal, en este caso, es

¹⁸ Sobre este tema Pimentel retoma las categorías establecidas por Rimmon-Kennan (1983) sobre los personajes.

¹⁹ Véase Gemma Lluch (2003).

concebido como un ser inferior al hombre, debido a que es utilizado como el medio a través del cual se ridiculiza al humano.

El animal político, al igual que el satírico, también es un animal antropomórfico que cuenta con una función crítica; pero, en este caso, la crítica ya no es hacia la sociedad humana, sino sobre su propio estado de subordinado (*El otro...* 15). El animal político recibe ese nombre porque defiende sus derechos al concebirse a sí mismo como un ser que merece respeto. Éste es un animal que cuenta con una voz y un discurso propios, y que, a diferencia del animal satírico: “De un ser carente de toda dignidad, valor y ética, se convierte en alguien capaz de interpelarnos de manera directa con el diálogo y el ejemplo” (*El otro radical*, 66).

Finalmente, el animal posmoderno es un animal no antropomórfico sino “humanizado”, en el que lo importante son su vida íntima, sus actitudes, y sus aventuras. El animal posmoderno, a diferencia del satírico y el político: “no se preocupa de la crítica ética o moral a la sociedad humana o la animal . . . Su principal objetivo es él mismo” (*El otro radical*, 16). Una particularidad del animal posmoderno es que tiene libertad para utilizar un lenguaje propio, incomprendible para el ser humano. De esta forma, lo que busca el animal posmoderno no es cumplir con una función crítica, sino presentar una nueva visión sobre el mundo y una realidad completamente distinta a la humana.

En el análisis de los personajes de *Cuentos de la selva* determinaré, a partir de sus acciones y actitudes, cuáles son los rasgos que caracterizan a los animales, con el fin de conocer de qué manera se configuran sus personalidades, y para identificar a qué tipo de animal corresponden de acuerdo con la clasificación establecida por Lambarry. También analizaré el discurso de los protagonistas de estos cuentos con el fin de observar la manera en la que perciben el mundo.

Finalmente, en lo que respecta a los personajes humanos que aparecen en *Cuentos de la selva*, también analizaré sus acciones, sus actitudes y su discurso, para identificar cómo se construyen, y en qué se diferencian o asemejan a los personajes animales. Considero que analizar a los personajes humanos de este modo permitirá marcar los rasgos que los distinguen y, al compararlos con los animales, podrá definirse la posición que ocupan estos personajes en relación con los animales, y la postura que estos últimos toman frente a los seres humanos, y viceversa.

II. 4. LA PERSPECTIVA

La perspectiva es un aspecto sumamente relevante en la narratología porque, como advierte Pimentel: “no es lo mismo quién narra que la perspectiva o punto de vista desde el que se narra” (95). En algunas ocasiones, la perspectiva puede coincidir con la voz que narra, sin embargo, esto no siempre es así, ya que puede haber casos en los que el discurso esté narrado por un narrador, pero la perspectiva desde la que narra corresponda a la de uno o varios personajes.

Gérard Genette, al hablar sobre la noción de *focalización*, fue uno de los primeros teóricos en abordar la problemática de la perspectiva, aunque su modelo aborda este tema únicamente desde el punto de vista del discurso narrativo. Pimentel retoma el concepto de *focalización* de Genette, pero contempla también otros tipos de perspectiva que van más allá del discurso narrativo, y que son: la perspectiva de los personajes, la de la trama y la del lector. De este modo, la autora, partiendo también de las propuestas de Wolfgang Iser (1978) y de Boris Uspensky (1973), propone un modelo más completo sobre la perspectiva narrativa.

Siguiendo a Pimentel, la perspectiva de la trama se refiere a la forma en la que los acontecimientos de la historia son presentados de acuerdo con un principio de selección de la información. Ésta se distingue sobre todo en novelas o relatos en los que aparecen varios narradores cuyas perspectivas se contradicen, o en los que lo que el narrador afirma difiere de los acontecimientos de la historia. En cambio, en aquellos relatos en los que el narrador es la única fuente de la información narrativa, la perspectiva de la trama y la del narrador tienden a ser la misma, ya que, en estos casos, el narrador, como señala Pimentel, es “el responsable de la selección y orientación en el entramado de la historia (*El relato* 121). En todos los relatos seleccionados para el análisis, la narración de los acontecimientos está a cargo de un sólo narrador, por tal motivo, considero innecesario analizar la perspectiva de la trama en el presente trabajo, pues ésta será la misma que la perspectiva del narrador.

Por otra parte, la perspectiva del lector está relacionada con el proceso de lectura, en el cual, de acuerdo con los modelos de Iser (1978) y Pimentel, convergen las otras perspectivas (la del narrador, la de los personajes y la de la trama), siendo el lector quien, a través de su propia perspectiva, le da sentido al texto. La perspectiva del lector “es el resultado de la interacción entre el mundo del relato y el del lector” (*El relato* 133), y, por lo tanto, la significación que el lector pueda darle al texto depende en gran medida del contexto en que éste se halla inmerso, y de su bagaje cultural. En el presente trabajo no analizaré la perspectiva del lector porque abordar la manera en que el lector percibe el texto o profundizar en los aspectos ideológicos, simbólicos e intertextuales de un relato, va más allá de los objetivos de esta investigación. Sin embargo, es importante mencionar que, debido a que *Cuentos de la selva* es un libro de relatos infantiles, la estructura, en este caso concreto, se encuentra subordinada al tipo de lector al que está dirigido. Así, para abordar la relación establecida entre el texto y el lector dentro de los objetivos del presente estudio,

en cuanto al aspecto de la perspectiva señalaré los elementos narrativos empleados por Quiroga para dirigirse a un público infantil. Haré esto comparando las perspectivas utilizadas por Quiroga con las que aparecen en los cuentos infantiles tradicionales, para lo cuál analizaré la perspectiva del narrador y la de los personajes, mismas que serán explicadas a continuación con mayor detalle.

II. 4. 1. LA PERSPECTIVA DEL NARRADOR

Como ya he señalado anteriormente, sobre la perspectiva del narrador Pimentel retoma el concepto de *focalización* de Genette, en el cual se aborda el tema de la perspectiva únicamente desde el discurso narrativo. De acuerdo con el modelo de Genette (1983) existen tres tipos de *focalización*: la *focalización cero* (o *no focalización*), la *focalización externa* y la *focalización interna*.

En la *focalización cero* el narrador es omnisciente, por lo que tiene libertad para dar la información narrativa que él desee, y tiene acceso tanto a lo que sucede en el interior de la mente de los personajes como a lo que sucede en el exterior. Además, debido a que el narrador omnisciente siempre sabe más que los personajes, puede dar cuenta de aspectos o visiones panorámicas que los personajes ignoran. En este tipo de *focalización*, la perspectiva del narrador es independiente de la de los personajes y es claramente identificable gracias a los juicios que emite en su propia voz y a la gran libertad de la que goza.

En la *focalización externa*, el conocimiento del narrador es más restringido, ya que éste no tiene acceso a lo que sucede en el interior de la mente de los personajes. De este modo, la información sobre lo que está sucediendo en la historia es inferida por el lector a partir de las acciones y los diálogos de los personajes.

En la *focalización interna*, el foco del relato coincide con una mente figural, es decir, con la mente de un personaje. Al igual que en la *focalización externa*, en la *focalización interna* la libertad del narrador se restringe, aunque en este caso la restricción radica en que el narrador sólo puede seleccionar la información narrativa que proviene de la mente de uno o varios personajes y, por lo tanto, lo que narra está sujeto a lo que los personajes conocen. Genette distingue tres tipos de *focalización interna*: la *focalización interna fija*, la *focalización interna variable* y la *focalización interna múltiple*. En la primera, el relato está focalizado en un sólo personaje. En la segunda, el relato está focalizado en un número limitado de personajes, por lo que hay un desplazamiento focal. En la tercera, una misma historia, o un segmento de la historia, es narrado desde la perspectiva de varios personajes.

He mencionado los distintos tipos de *focalización* para poder dar cuenta de cuál es o cuáles son las focalizaciones que aparecen en *Cuentos de la selva*.

II. 4. 2. LA PERSPECTIVA DE LOS PERSONAJES

Pimentel, a diferencia de Genette, quien únicamente toma en cuenta la perspectiva de los personajes en el discurso narrativo, establece que la perspectiva de los personajes puede manifestarse tanto en el discurso narrativo como en el discurso directo. En el discurso narrativo, es común encontrar la perspectiva de los personajes en la forma de discurso indirecto libre, en el cual el narrador se apropia del discurso de los personajes, como se muestra en el siguiente fragmento el cuento “El sur” de Jorge Luis Borges: “Otro día, el cirujano le dijo que estaba reponiéndose y que, muy pronto, podría ir a convalecer a la estancia” (*Ficciones*, 213). Como se observa en la cita anterior, lo dicho por el cirujano no se expresa en el diálogo de manera directa, sino en el discurso narrativo a través de la mediación del narrador.

Otras formas en las que puede presentarse la perspectiva de los personajes en el discurso narrativo son: la psiconarración consonante, el monólogo narrado, y las descripciones focalizadas. La psiconarración consonante se refiere a la perspectiva figural en la que “el narrador nos da cuenta de lo que vive y siente el personaje sin que se haga presente su propia perspectiva” (*El relato* 116). En la psiconarración el narrador puede modular entre la perspectiva figural y la narratorial, así como entre las perspectivas de distintos personajes, sin abandonar el discurso narrativo, es decir, sin que haya un cambio de enunciador. En el monólogo narrado se expresa la voz o el pensamiento de un personaje a través de la voz del narrador por medio del discurso indirecto libre, y, en las descripciones focalizadas, la descripción de algún espacio, personaje u objeto es narrado por la voz del narrador desde la percepción o el punto de vista de algún personaje.

Por otra parte, en el discurso directo, lo que dicen los personajes no es mediado por el narrador. Por lo general, el discurso directo de los personajes asume las formas de diálogo, monólogo, soliloquio y narración. El monólogo se refiere a cuando un personaje habla consigo mismo en el interior de sus pensamientos. El soliloquio consiste en que un personaje hable en voz alta consigo mismo. Finalmente, la narración ocurre cuando algún personaje toma la palabra para narrar algún evento o acontecimiento.

Considero que es importante analizar la perspectiva de los personajes en el discurso directo porque, aunado al análisis de la perspectiva de los personajes manifestada en el discurso narrativo, se puede tener una visión mucho más amplia y clara de la manera en que los personajes perciben el mundo, y de los puntos de vista que tienen sobre los acontecimientos, las situaciones a las que se enfrentan, y sobre el resto de los personajes.

Así, en lo concerniente al análisis de la perspectiva de los personajes tomaré en cuenta las formas en la que se expresa la voz de los personajes tanto en el discurso directo

como en el discurso narrativo, con el fin de dar cuenta de las diferencias o similitudes que presentan sus puntos de vista sobre el mundo, y para contrastar, si es que existe tal contraste, la perspectiva de los personajes humanos con la de los animales.

II. 5. LOS TIPOS DE NARRADOR

Para que un texto pueda calificarse de narrativo es necesario que la historia sea contada por medio de un narrador. Pimentel retoma las ideas de Stanzel (1986 [1979]) sobre la narrativa al afirmar que la mediación verbal es la condición propia del modo narrativo, y “la que lo distingue de otras formas de discurso” (134). De tal forma, de acuerdo con esta autora, la figura del narrador es fundamental al ser una parte constitutiva del modo narrativo.

En la narrativa existen diversos tipos de narradores y estos se distinguen a partir de la relación que establecen con el mundo narrado. Para definir a los diferentes tipos de narradores Pimentel sigue el modelo de Genette (1972), en el cual, el teórico francés distingue dos categorías básicas: la del narrador *homodiegético* (o en primera persona), y la del narrador *heterodiegético* (o en tercera persona).

La característica principal del narrador *homodiegético* radica en que éste forma parte del mundo *diegético* como personaje. Dependiendo de la forma y el grado de participación que tenga en la historia, el narrador *homodiegético* se divide en distintos tipos. Así, cuando el narrador cuenta su historia y es el héroe de su propio relato, recibe el nombre de *narrador autodiegético*. En cambio, cuando el narrador no cumple un papel central en la historia y es más bien un testigo de lo que le sucede al o los protagonistas, y narra la historia de alguien más, se denomina narrador *testimonial*, el cual puede ser colectivo o individual.

En cambio, el narrador *heterodieético* se caracteriza principalmente por su ausencia en el mundo narrado. Genette afirma que la ausencia del narrador *heterodieético* es absoluta, debido a que éste no participa en la historia como personaje. No obstante, Pimentel, a diferencia de Genette, menciona que un narrador *heterodieético*, aunque no participe en la historia, sí puede hacer sentir su presencia en el acto de la narración, ya que: “si está ausente del *universo dieético*, no lo está necesariamente del *discurso narrativo*” (142). En el discurso narrativo, el narrador *heterodieético* puede hacerle sentir su presencia al lector a través del discurso gnómico o doxal, en el cual el narrador expresa sus opiniones o emite juicios sobre aquello que narra.

He explicado los distintos tipos de narrador con el fin de identificar qué tipo de narrador o narradores son los que aparecen en *Cuentos de la selva* y de qué manera se configuran, para así poder dar cuenta de si estos se repiten en los distintos relatos o no, y de las similitudes o diferencias que presentan entre sí.

II. 6. LOS NIVELES NARRATIVOS

Existen relatos en los que un personaje toma la palabra para narrar ya sea un acontecimiento pasado, la historia de algún otro personaje, o incluso para contar una narración en la que se construye un mundo narrado diferente, como sucede con los cuentos que Sherezada le relata al sultán para conversar su vida en *Las mil y una noches* (2006). En este tipo de relatos, el acto de la narración “constituye un marco narrativo dentro del cual se produce otro acto de narración” (*El relato* 149), por lo que, lo que separa a ambos mundos, el construido por el narrador y el que construye el personaje que toma la palabra para narrar, es una diferencia de *nivel narrativo*.

Pimentel retoma el modelo de Genette (1972) al señalar que existen dos niveles en el acto de la narración: uno *diegético* y otro *metadiegético*. El primero constituye el marco narrativo para el segundo nivel, que será el *metadiegético*, y está a cargo de un narrador *extradiegético*. En cambio, el nivel *metadiegético* es un relato en segundo grado, contado por un personaje, el cual recibirá el nombre de narrador *intradiegético*. Sobre este punto, es importante señalar que para que la narración del narrador *intradiegético* se convierta en un relato *metadiegético* es necesario que éste sea lo suficientemente prolongado para introducir acontecimientos ligados.

En lo que respecta al tema abordado en este apartado, para el análisis de la estructura de los relatos seleccionados determinaré si existen distintos niveles narrativos e identificaré a los distintos tipos de narrador, con el fin de saber si se trata únicamente de narradores *extradiegéticos*, o si también se encuentran narradores *intradiegéticos* en los ocho cuentos seleccionados.

II. 7. LA TEMPORALIDAD DE LA NARRACIÓN

El último aspecto que será analizado en esta investigación es el de la temporalidad narrativa. En cualquier relato, el narrador necesariamente debe adoptar una posición temporal con respecto a los acontecimientos que narra, la cual se verá reflejada en el tiempo gramatical empleado en el discurso narrativo. En lo referente a este aspecto, Pimentel retoma las categorías que establece Genette sobre los diferentes tipos de narración que puede haber en un relato dependiendo del tiempo verbal utilizado por el narrador.

De acuerdo con Genette, existen cuatro tipos básicos de narración dependiendo de la elección del tiempo verbal: *retrospectiva*, *prospectiva*, *simultánea* e *intercalada*. En la narración *retrospectiva*, el narrador se sitúa en un tiempo posterior al de los

acontecimientos narrados, por lo que el tiempo gramatical que elige puede ser pasado, imperfecto y pluscuamperfecto. En la narración *prospectiva*, también llamada predicativa, el narrador se sitúa en una posición anterior a los acontecimientos que narra, por lo que puede elegir los tiempos futuro y futuro perfecto. En la narración *simultánea*, el narrador da cuenta de lo que le está ocurriendo mientras narra y, de este modo, puede utilizar tiempos verbales en presente, presente perfecto y futuro. Por último, en la narración *intercalada*, el narrador alterna entre la narración *retrospectiva*, para narrar algún acontecimiento pasado, y la *simultánea*, para dar cuenta de lo que le está sucediendo mientras narra.

Sobre los cuatro tipos de narración expuestos anteriormente, Pimentel resalta un aspecto que no es tomado en cuenta por Genette, y que es: la zona de convergencia entre la posición *enunciativa* y la posición *temporal* que adopta el narrador. Considero que este aspecto es importante porque la autora identifica el nivel narrativo en el que se ubica el narrador con respecto a lo que narra, a partir del tiempo gramatical utilizado.

Así, de acuerdo con Pimentel, la narración *retrospectiva* y la *prospectiva* son *extradiegticas* porque, puesto que los acontecimientos narrados por el narrador o ya ocurrieron o están por suceder, el narrador no tiene acceso a aquello que narra y se ubica en un nivel diegéticamente superior al del acontecimiento narrado. La narración *intercalada* y la *narración simultánea*, en cambio, se ubican dentro del mundo narrado y, por lo tanto, son *intradiegticas*. En la narración *intercalada*, los acontecimientos son narrados en pasado cuando el narrador *intradiegtico* relata algún recuerdo o algún acontecimiento anterior, y son narrados en presente cuando el narrador narra lo que le está sucediendo en ese momento. En la narración *intercalada*, el narrador se ubica dentro del universo *diegtico*, aunque al momento del narrar en pasado, el relato se convierte en *metadiegtico*

y, en ese caso, el narrador se ubica en un nivel diegéticamente superior al del segmento narrado.

Sobre la narración *simultánea*, Pimentel señala que: “al suponerse contemporánea de los acontecimientos narrados, no puede ser sino intradiegética” (160); sin embargo, no concuerdo del todo con esta afirmación. Pimentel afirma que la narración *simultánea* es intradiegética porque en ésta, de acuerdo con el modelo de Genette, el narrador da cuenta de lo que le sucede a él mismo al momento de narrar. De este modo, tanto Pimentel como Genette en sus modelos de análisis consideran que, en la narración *simultánea*, el discurso del narrador está siempre en primera persona. Sin embargo, existen relatos o novelas como *Pieza única* (2007), de Milorad Pavic, en los que el narrador habla en tercera persona y utiliza el tiempo gramatical presente para narrar, por lo que, en estos casos, el narrador sería *extradiegético*, con lo cual se concluye que la narración *simultánea* puede ser también *extradiegética*. Señalo este aspecto, que es omitido en los modelos de Genette y Pimentel, porque en algunos pasajes de *Cuentos de la selva* se presenta este tipo de situación, la cual será tratada en el siguiente capítulo.

Finalmente, sobre el tema abordado en este apartado, para el análisis de la temporalidad de los relatos seleccionados identificaré, retomando el modelo de Pimentel y las categorías establecidas por Genette, los tipos de narraciones que aparecen en *Cuentos de la selva* a partir de los tiempos gramaticales elegidos por el narrador, con el fin de observar si éstos coinciden en todos los cuentos o si se presentan de maneras distintas. Además, el análisis de los aspectos mencionados permitirá definir el nivel narrativo en el que se ubican los narradores de los ocho relatos para, de esta manera, establecer si presentan una similitud con los cuentos infantiles tradicionales de occidente

CAPÍTULO III

ANÁLISIS

III. 1. EL ESPACIO

Todos los relatos de *Cuentos de la selva* coinciden en la dimensión espacial, y, como el título del libro lo indica, el espacio en el que se desarrollan los ocho cuentos analizados es la selva del norte de Argentina y, en algunos casos, de Paraguay. No obstante, a pesar de que el espacio en todos los cuentos es el mismo, la selva no es referida en ninguno de ellos con el nombre de "selva", sino que es mencionada de maneras distintas. Por ejemplo, en "La tortuga gigante", el espacio es denominado como: "el bosque"; y, en "La gama ciega", "Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre", "El loro pelado" y "El paso del Yabebirí", la selva es referida como: "el monte". En cambio, en "La abeja haragana" el espacio únicamente es mencionado con el nombre de "Misiones". A pesar de que la selva nunca es referida con ese nombre en estos cuentos, se infiere que se trata de una "selva" debido a que el título del libro lo indica; también por los animales que aparecen en ella, tales como las gamas, el oso hormiguero, los coatíes y los yacarés, entre otros; y porque la selva es el ecosistema de la provincia de Misiones, en Argentina, y de la zona limítrofe con Brasil y Paraguay, lugares que son mencionados en los relatos de manera directa, o mediante las referencias a los ríos Yabebirí y Paraná.

En todos los cuentos, la selva es un lugar en el que hay abundancia porque los animales obtienen todo lo que necesitan para vivir, sin embargo, este espacio, al mismo tiempo, es presentado como un sitio hostil y peligroso para la mayoría de sus habitantes, debido a las condiciones climáticas adversas y a los depredadores, como los tigres y serpientes.

Dentro de la selva misionera o paraguaya aparecen lugares que se repiten en varios de los relatos. Uno de los espacios más recurrentes en los cuentos es el del río, sobre todo el Río Paraná, el cual es mencionado en "El loro pelado", y es también el escenario principal en el que se desarrollan las acciones de "La guerra de los yacarés" y "Las medias de los flamencos". El otro río que aparece es el Yabebirí, en el cual transcurren los acontecimientos del cuento "El paso del Yabebirí".

Otros lugares que se hallan con frecuencia en varios de los relatos analizados son: el pueblo, la casa del hombre, la cueva, y el hueco de un árbol. El espacio del "pueblo" aparece tanto en "La gama ciega" como en "Las medias de los flamencos". El pueblo no es el mismo en los dos cuentos, pero en ambos este espacio presenta similitudes, ya que en los dos casos se trata de un pueblo indefinido sobre el que se dan muy pocas descripciones. Además, en estos cuentos, el pueblo es también el lugar al que acuden los personajes con el fin de buscar algo que no pueden encontrar en la selva, como: unas medias coloradas, blancas y negras, en el caso de los flamencos; y la ayuda de un hombre que tiene la cura para los piquetes de avispa, en el caso de las gamas.

En "La gama ciega", "Historia de dos cachorros..." y "El loro pelado", las acciones se desarrollan en la selva y en la casa de un hombre. En "Historia de dos cachorros..." y "El loro pelado" la casa del hombre es un espacio en donde los animales salvajes se convierten en animales domésticos, y en el que se sienten más cómodos que en la selva, como se puede deducir del hecho de que los animales permanezcan en él por voluntad propia. Además, en ambos cuentos la casa es un sitio en el que el hombre no vive solo, sino que vive en compañía de sus hijos pequeños. En cambio, en "La gama ciega", la casa del hombre es un espacio diferente porque el hombre sí vive solo y, en este caso, la gama sólo va de visita. No obstante, a pesar de esta leve diferencia, en los tres relatos la casa del

hombre coincide en el hecho de ser un espacio en el que el hombre y los animales conviven en armonía.

La cueva es un espacio que aparece en tres relatos, pero en cada uno recibe un nombre distinto. En “Las medias de los flamencos” ésta es mencionada como “la cueva de la lechuza”; en “La guerra de los yacarés”, este espacio es “la gruta del surubí”; y en “La gama ciega”, la cueva es “la guarida del oso hormiguero”. En los tres cuentos, la cueva coincide en ser el lugar en el que habitan los personajes que prestan un servicio a los protagonistas.

El hueco del árbol se halla en “La gama ciega”, “El loro pelado” y “La abeja haragana”; en los tres casos, éste es un espacio al que los personajes ingresan para encontrar refugio.

Considero que la idea de la selva presentada como un lugar hostil es reforzada por los espacios mencionados porque tanto la cueva como el hueco del árbol son lugares que sirven de hogar o de escondite para los personajes y, en ambos casos, cumplen la condición de ser un refugio para los animales. La casa del hombre, a su vez, es un espacio en el que en un principio los animales permanecen porque no les queda otra alternativa, pero en el que después deciden quedarse por voluntad propia; la decisión de los personajes de quedarse en la casa se debe a que en ésta encuentran mayor comodidad y seguridad que en la selva, por lo que esta última se presenta como un entorno más adverso. Por otro lado, el pueblo, o la ciudad en el caso de “La tortuga gigante”, es un lugar al que acuden los personajes para obtener un beneficio que no pueden encontrar en la selva, como las medias en “Las medias de los flamencos”, y remedios medicinales, en “La gama ciega” y “La tortuga gigante”.

Debido a lo anterior, considero que, en general, en todos los relatos analizados la selva se muestra como un espacio en el que existe un equilibrio, pero que al mismo tiempo

se presenta como un lugar hostil y amenazante, ya que si los animales prefieren vivir en la casa del hombre, o tienen que recurrir a la civilización para encontrar remedios u objetos que necesitan, o necesitan vivir o esconderse en sitios que les sirven de refugio, es porque en el entorno selvático las condiciones son adversas para sus habitantes. De esta forma, teniendo en cuenta la caracterización que Quiroga hace sobre la selva, como un espacio adverso incluso para sus propios habitantes, podríamos inferir que el escritor presenta una visión positiva sobre la civilización, ya que, en contraste con el entorno selvático, en estos relatos los espacios humanos aparecen como lugares seguros y confortables. Sobre este punto, empleo la palabra “positivo” debido a que, en los relatos analizados, lo seguro y lo confortable son considerados como ventajas para los animales. En “Historia de dos cachorros...” este hecho se observa particularmente en el diálogo de Diecisiete, al decir: “Mamá: yo no quiero irme más de aquí, me dan huevos y son muy buenos conmigo” (65). En esta cita, el coatí manifiesta su deseo de permanecer en la casa del hombre debido a que le dan comida; en el estado salvaje el coatí tendría que valerse por sí mismo y buscar su propio alimento, de tal forma, el hecho de que le den huevos le da comodidad, por el hecho de no tener que salir a buscar alimento, y también le da seguridad, por el hecho de saber que todos los días va a recibir comida. En “El loro pelado” ocurre algo similar cuando el narrador habla sobre la situación que vive Pedrito en la casa del hombre: “Era, como se ve, un loro bien feliz, que además de ser libre, como lo desean todos los pájaros, tenía también, como las personas ricas, su *five o'clock tea*” (30); “entraba también en el comedor y se subía con el pico y las patas por el mantel a comer pan mojado en leche” (30). Como se observa en los pasajes anteriores, el estado de felicidad del loro se debe a que éste recibe alimento y a que tiene libertad. Al igual que en el ejemplo anterior, el alimento implica comodidad y seguridad porque en el estado salvaje tendría que preocuparse por sobrevivir,

y en la casa del hombre está tranquilo al saber que siempre recibirá alimento. A partir de los ejemplos anteriores puede decirse que la comodidad y la seguridad en estos relatos contraen una carga positiva debido a que producen en los animales un estado de felicidad y bienestar. Además, en “El loro pelado”, notamos que, dentro de esta valoración de las ventajas de la civilización, Quiroga también considera la libertad de los animales como un rasgo positivo, ya que la conservación de la libertad se asocia directamente al estado de felicidad del loro.

III.1.1. LA DESCRIPCIÓN DEL ESPACIO

Como se ha señalado en el capítulo anterior, el recurso principal para generar la ilusión de espacio en cualquier relato es la descripción. En todos los cuentos analizados, a excepción de “La guerra de los yacarés” y “El paso del Yabebirí”, las descripciones para referir el espacio son escasas, y cuando éstas aparecen son presentadas de manera concisa, ya que los recursos gramaticales más utilizados por Quiroga en estos relatos son los nombres comunes y simples, como: “el monte”, “la casa”; los nombres determinados por complementos del nombre²⁰, como: “La orilla del río”, “la orilla de una gran laguna”; y nombres determinados por oraciones subordinadas adjetivas, como: “aquella luz *que veía en el cielo*” (18), o “la casa *donde tan feliz había sido el coaticito*” (66). (En ambas citas las cursivas con más.).

Varios estudiosos de la literatura infantil, como Gemma Lluch, Pedro C. Cerrillo, Teresa Colomer y Antonio Rodríguez Almodóvar, concuerdan en que en la mayoría de los cuentos tradicionales infantiles las descripciones para referir el espacio son escasas y concisas, debido a que en estos predominan las acciones. Por este motivo, considero que la

²⁰ El nombre determinado por un complemento del nombre es el único recurso gramatical que aparece de manera constante en los ocho relatos.

simplicidad en las descripciones de los relatos seleccionados se debe a que están dirigidos a lectores infantiles, ya que al haber pocas descripciones la lectura se vuelva mucho más rápida y fluida, logrando captar con mayor facilidad la atención de los niños.

No obstante, a diferencia del resto de los cuentos analizados, en “La guerra de los yacarés” y “El paso del Yabebirí” ocurre algo distinto. En ambos relatos el tema principal es la guerra, y las descripciones para referir el espacio son más detalladas y se combinan con acciones. Estos relatos son los únicos en los que casi no se utilizan nombres comunes y simples en la descripción del espacio y, en cambio, en ellos aparecen muchos nombres determinados por oraciones subordinadas adjetivas, adverbios y enumeraciones, como se muestra en los siguientes ejemplos: “lanzó por el aire, a cuerdas y cuerdas de distancia, chimeneas, máquinas, cañones, lanchas, todo (“La guerra de los yacarés”, 48); “de todas partes, de entre las piedras, de entre el barro, de la boca de los arroyitos, de todo el Yabebirí entero, las rayas acudían a defender el paso contra los tigres” (“El paso del Yabebirí”, 78).

Otro aspecto en el que coinciden los dos relatos consiste en que, en varios fragmentos, la descripción del espacio se mezcla con la dimensión temporal; esto ocurre cuando las acciones de los personajes se intercalan con los elementos que describen o indican el espacio, como se muestra a continuación: “oyeron un estampido, y vieron que el tigre que iba delante y pisaba ya la arena, daba un gran salto y caía muerto con la frente agujereada de un tiro” (“El paso...,” 82). En este ejemplo, “la arena” y la manera en que se presenta el cadáver del tigre son los elementos espaciales. En “La guerra de los yacarés” sucede algo similar en el pasaje: “De repente el buque de guerra se llenó de humo y lanzó el primer cañonazo contra el dique. La granada reventó justo en el centro del dique, e hizo volar en mil pedazos diez o doce troncos” (47). En esta cita, predominan las acciones, pero

éstas se intercalan con descripciones que, a pesar de no ser exhaustivas, revelan las modificaciones que va teniendo el espacio.

Un detalle a observar sobre ambos relatos, es que en estos los pasajes más descriptivos están relacionados con la muerte o la violencia, como se muestra a continuación: “Todo el Yabebirí, ahora de orilla a orilla, estaba rojo de sangre, y la sangre hacía espuma en la arena de la playa. Las rayas volaban desechas por el aire y los tigres bramaban de dolor” (*Cuentos de la selva* 81); “Los yacarés dieron un gran grito de triunfo y corrieron locos al dique. Desde allí vieron pasar por el agujero abierto por la granada a los hombres muertos, heridos y algunos vivos que la corriente arrastraba” (48).

Como se observa en las citas anteriores, el uso de las descripciones en elementos relacionados con la muerte y el dolor provoca que estos pasajes sean un tanto crudos, sobre todo considerando el hecho de que están dirigidos a niños. El tema de la muerte, como se ha señalado en el primer capítulo de esta investigación, es uno de los temas más representativos de la narrativa de Horacio Quiroga. De este modo, puede decirse que, aunque los relatos de *Cuentos de la selva* por un lado están adaptados a los lectores infantiles mediante la escasez de descripciones en la construcción del espacio, por otra, están vinculados a la obra *quiroguiana* dirigida a adultos, ya que los pasajes más detallados están relacionados con la muerte o la violencia, con lo cual se reafirma una de las temáticas más representativas de la narrativa del escritor uruguayo.

III. 2. EL TIEMPO

En este apartado, analizaré los tres aspectos que conforman la dimensión temporal, de acuerdo con el modelo de Pimentel. Estos son: el *orden*, la *duración* y la *frecuencia*.

En el aspecto temporal de *orden*, en los ocho relatos la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso es casi siempre de concordancia. "La tortuga gigante", "El loro pelado", "La gama ciega" y "Las medias de los flamencos" son cronológicos de principio a fin porque no presentan ningún tipo de *anacronía*, por lo que, en lo relativo a este aspecto, cuentan con la estructura temporal tradicional de los cuentos infantiles²¹. Sin embargo, "La guerra de los yacarés", "Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre", "El paso del Yabebirí" y "La abeja haragana" no son completamente cronológicos, ya que en estos se ubican algunas *analepsis completivas*.

En "La guerra de los yacarés" y "El paso del Yabebirí" las *analepsis completivas* brindan información acerca del pasado de los personajes y sirven para justificar por qué estos pueden ser de ayuda para los protagonistas. Por ejemplo, en "La guerra de los yacarés" una de las *analepsis* aparece cuando el viejo yacaré sugiere pedirle ayuda al surubí, y dice: "Vamos a ver al surubí. Yo hice el viaje con él cuando fui hasta el mar, y tiene un torpedo. Él vio un combate entre dos buques de guerra, y trajo hasta aquí un torpedo que no reventó" (44). En el caso de "El paso del Yabebirí", la *analepsis* cumple una función muy parecida, ya que ésta se ubica en el pasaje en que el hombre recuerda que tiene un amigo en el monte que los puede ayudar: "Yo tuve un amigo... un carpinchito que se crió en casa y que jugaba con mis hijos... Un día volvió otra vez al monte y creo que vivía aquí, en el Yabebirí" (77).

En "Historia de dos cachorros..." y "La abeja haragana" también hay *analepsis completivas*, pero éstas cumplen una función diferente porque no revelan el pasado de los personajes, sino que muestran diferentes perspectivas sobre situaciones que habían sido

²¹ Véase Gemma Lluch (2003).

mencionadas anteriormente en el discurso narrativo. Por ejemplo, en "Historia de dos cachorros..." en el discurso narrativo primero se describe una situación en la que Diecisiete (el coaticito) espera en la orilla del monte a que anochezca, y luego va a la casa del hombre y entra al gallinero. En este caso, la *analepsis* se halla cuando el narrador describe lo que estaban haciendo el hombre y sus hijos durante ese mismo momento de la historia, en el pasaje: "Mientras el coatí esperaba en la orilla del monte que cerrara bien la noche para ir al gallinero, el hombre de la casa jugaba sobre la gramilla con sus hijos..." (64). Esta *analepsis* termina hasta que el hombre encuentra al coaticito en el gallinero.

En "La abeja haragana", la *analepsis* es parecida porque en el discurso narrativo primero se describe el momento en el que la culebra hace girar el trompito y, posteriormente, se hace un regreso al pasado para mostrar lo que hacía la abeja mientras la víbora hacía girar el trompito: "El caso es que mientras el trompito bailaba, la abeja había tenido tiempo de examinar la caverna, y había visto una plantita que creía allí" (92). Esta segunda *analepsis* sirve para explicar cómo es que a la abeja se le ocurre la idea de esconderse en la plantita sin que la víbora se dé cuenta.

A partir de los ejemplos anteriores, se advierte que Quiroga emplea las *analepsis* para proporcionar información acerca del pasado de los personajes que ayudan a los personajes principales, con el fin de explicar la relación que estos mantienen con los protagonistas, como ocurre con el surubí en "La guerra de los yacarés", y con el carpinchito en "El paso del Yabebirí". Por otro lado, Quiroga también utiliza las *analepsis* para mostrar la perspectiva de otros personajes en un momento de la historia que ya había sido narrado anteriormente en el discurso narrativo desde una perspectiva distinta, como se observa en "Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre" y en "La abeja haragana". De acuerdo con Gemma Lluch, Teresa Colomer y Pedro C. Cerrillo, la presencia de

analepsis no es común en los cuentos infantiles, debido a que en estos los acontecimientos suelen organizarse de forma cronológica, y, en los casos en los que llegan a aparecer *anacronías*, estas suelen de muy corta duración, ya que, por lo general, se utilizan para facilitar la comprensión de algún acontecimiento o la situación actual de los personajes. De este modo, observamos que los relatos analizados, aunque en su mayoría cuentan con una estructura temporal tradicional, también presentan elementos narrativos cuyo uso es más frecuente en relatos dirigidos a adultos.

Sobre el aspecto temporal de *duración*, en todos los relatos aparecen los ritmos del *resumen* y la *escena*, aunque en la mayoría de los cuentos el ritmo del *resumen* es el que predomina. El *resumen* es el ritmo narrativo que aparece con mayor frecuencia en los relatos infantiles²², ya que en éste las acciones que se desarrollan tienen una mayor duración en el tiempo de la historia que la que extensión que se les dedica en el discurso narrativo. Citaré, para ejemplificar el *resumen*, un fragmento de “La tortuga gigante”, ubicado en el pasaje en que la tortuga lleva al hombre enfermo a Buenos Aires: “Así anduvo días y días, semana tras semana” (17). Como puede observarse, en la cita anterior transcurre mucho tiempo en la historia, tal vez más de un mes, pero en la extensión del discurso ese tiempo es manifestado en tan sólo una línea.

La *escena*, en todos los relatos seleccionados, se halla casi siempre en el diálogo de los personajes y pocas veces se ubica en el discurso narrativo. Únicamente en “La guerra de los yacarés” y “La abeja haragana” el ritmo de la *escena* es predominante, junto con el del *resumen*, en el discurso narrativo. La *escena*, a diferencia de los otros ritmos del relato (el *resumen*, la *elipsis* y la *pausa*), es la única forma de *duración isocrónica* del tiempo

²² Véanse Gemma Lluch (2003) y Teresa Colomer (2002).

narrativo, debido a que en ésta la relación de concordancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso es casi equivalente, lo cual ocurre por lo general en los diálogos.

En algunas ocasiones, la *escena* también se ubica en el discurso narrativo cuando las acciones se combinan con descripciones; sin embargo, en estos casos, la *escena* produce una sensación de simultaneidad entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, aunque también genera un efecto de retardación, como se observa en el siguiente fragmento de “La guerra de los yacarés”:

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

Pero el torpedo llegaba ya al buque, y los hombres que estaban en él lo vieron: es decir, vieron el remolino que hace en el agua un torpedo. Dieron todos un gran grito de miedo y quisieron mover el acorazado para que el torpedo no lo tocara.

Pero era tarde; el torpedo llegó, chocó con el inmenso buque bien en el centro, y reventó.

No es posible darse cuenta del terrible ruido con que reventó el torpedo. Reventó y partió el buque en quince mil pedazos, lanzó por el aire, a cuerdas y cuerdas de distancia, chimeneas, máquinas, cañones, lanchas, todo. (48)

En "El loro pelado", encontramos otro ejemplo en el que se crea el efecto de retardación:

Y el tigre saltó, en efecto. Dio un enorme salto que el loro evitó lanzándose al mismo tiempo como una flecha en el aire. Pero también en ese mismo instante el hombre, que tenía el cañón de la escopeta recostado contra el tronco para hacer bien la puntería, apretó el gatillo, y nueve balines del tamaño de un garbanzo cada uno, entraron como un rayo en el corazón del tigre, que lanzando un bramido que hizo temblar el monte entero, cayó muerto. (35-36).

En las citas anteriores, la duración de las acciones y los acontecimientos narrados en el tiempo de la historia es menor a un segundo, sin embargo, debido al uso de la descripción, en el tiempo del discurso la duración es mucho mayor, con lo cual se produce el efecto de retardación en el tiempo narrativo.

La presencia del ritmo de la *escena* en el discurso narrativo no es un rasgo típico de los cuentos infantiles y, en cambio, su aparición es más frecuente en relatos dirigidos a adultos. El uso de este recurso literario produce que las acciones narradas se intensifiquen, y que en el lector se genere la sensación de que los acontecimientos transcurren conforme los va leyendo. De este modo, considero que el ritmo de la *escena* ubicado en el discurso narrativo aproxima al lector a los personajes y a las circunstancias que estos atraviesan y, al sumergirlo dentro del mundo narrado, permite captar la atención y el interés no sólo de los lectores infantiles, sino también de los lectores adultos.

Otros ritmos que se encuentran en algunos de los relatos analizados son la *elipsis* y la *pausa descriptiva*, aunque estos aparecen en muy pocas ocasiones. La *pausa descriptiva* se halla en “Las medias de los flamencos”, “La gama ciega” y “La abeja haragana”, en los cuales, el tiempo se detiene ante la descripción de algún personaje u objeto. Por ejemplo, en “Las medias de los flamencos”, la *pausa* se ubica en el pasaje en el que se describe la vestimenta de las víboras:

Todas sin excepción, estaban vestidas con traje de bailarina, del mismo color cada víbora. Las víboras coloradas llevaban una pollerita de tul colorado; las verdes, una de tul verde; las amarillas, otra de tul amarillo; y las yaraarás, una pollerita de tul gris pintada con rayas de polvo de ladrillo y ceniza porque, así es el color de las yaraarás. (21-22).

La *elipsis* se encuentra en “La tortuga gigante”, “La guerra de los yacarés”, “La gama ciega” e “Historia de dos cachorros...”. En “La tortuga gigante” y “La guerra de los yacarés” la *elipsis* aparece al final del relato, marcando así una distancia temporal entre los acontecimientos de la historia y la situación final en que se encuentran los personajes. Esto se observa claramente en “La guerra de los yacarés”, en la frase: “los yacarés vivieron y viven todavía muy felices, porque se han acostumbrado al fin a ver pasar vapores y buques que llevan naranjas” (49). En esta cita, hay un salto en el tiempo en el que se omiten el momento en el que los buques que llevan naranjas aparecen por primera vez en el río, y la reacción que tienen los yacarés al verlos.

Finalmente, sobre el aspecto de *frecuencia*, en los ocho relatos el tipo de narración predominante es el de la narración *singulativa*. En todos los cuentos la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso es casi siempre de concordancia porque, en la mayor parte de las ocasiones, los acontecimientos suceden el mismo número de veces tanto en la historia como en el discurso narrativo. La narración *singulativa* es la más utilizada en los cuentos infantiles, por lo que, sobre este último aspecto, puede decirse que los relatos analizados cuentan con una estructura temporal tradicional.

Como conclusión sobre la dimensión temporal, observamos que en los aspectos de *orden*, *duración* y *frecuencia*, Quiroga utiliza casi siempre las formas narrativas más características de los cuentos tradicionales para niños. Considero que lo anterior se debe a que Quiroga adapta la estructura temporal de estos relatos al tipo de lector al que está dirigido, ya que si se presentaran muchas *anacronías*, o varias relaciones de discordancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, la narración resultaría confusa para los lectores infantiles. No obstante, como se ha señalado anteriormente, en algunos relatos el ritmo de la *escena* se halla en el discurso narrativo, lo cual no es un rasgo típico de los

cuentos para niños. Sobre los ritmos del relato, Colomer señala que en la narrativa infantil y juvenil: “los hechos menos importantes pueden presentarse por medio de *sobrentendidos*, *resúmenes* o *elipsis*”. Como consecuencia de lo anterior, considero que la *escena* ubicada en el discurso narrativo, al ser de mayor duración que el *resumen* y la *elipsis*, es un ritmo temporal en el que lo narrado adquiere un mayor énfasis, por lo que aquello que se narra cobra más importancia.

En los relatos analizados, la *escena*, cuando se encuentra en el discurso narrativo, cumple dos funciones: 1) la de centrar la atención en aspectos o elementos del mundo narrado que detonarán un acontecimiento importante de la historia, y 2) la de resaltar ciertos temas. El primer caso, se encuentra, por ejemplo, en “La gama ciega”. En este cuento, la *escena* se halla en el pasaje en el que se describen las abejas la primera vez que éstas son vistas por la gamita; de tal forma, mediante el uso de este ritmo temporal, se busca centrar la atención del lector en las abejas, debido a que más adelante éstas picarán a la gamita, lo cual será un acontecimiento importante para el desarrollo de la historia.

El segundo caso, en donde la *escena* en el discurso narrativo resalta ciertos temas, se encuentra principalmente en “Las medias de los flamencos”, “El paso del Yabebirí”, “El loro pelado”, “Historia de dos cachorros...” y “La guerra de los yacarés”. En “Las medias...” la *escena* se ubica en el pasaje en el que las víboras atacan y muerden a los flamencos. En “El loro pelado”, la *escena* se encuentra en el fragmento en el que el hombre mata al tigre”. En “El paso...” la *escena* se halla en los fragmentos en que el hombre aparece moribundo y en los que se describe la batalla entre los tigres y las rayas. En “Historia de dos cachorros...” la *escena* se ubica en el pasaje en el que muere el coaticito. A partir de lo anterior, observamos que, en los cinco relatos, los temas enfatizados mediante ritmo de la *escena* son la muerte y la violencia.

El caso de “La guerra de los yacarés” es distinto porque la *escena* se encuentra en los fragmentos en los que los hombres destruyen los diques de los yacarés, y en el pasaje en el que los yacarés vuelan el buque de guerra con un torpedo. Así, en este cuento, los temas que resalta el ritmo de la *escena* son: el intento del dominio del hombre sobre los animales, y la derrota que éste sufre debido a su intento de sometimiento.

A partir de los ejemplos anteriores, observamos que, a través del uso del ritmo de la *escena*, Quiroga, incluso en sus cuentos para niños, enfatiza dos de los temas más representativos de su obra: la muerte y el enfrentamiento del hombre con la naturaleza. Además, dentro del segundo tema, debido a que en “La guerra de los yacarés” la *escena* se halla en los fragmentos en que los hombres destruyen los diques, y en el que posteriormente los yacarés destruyen el buque de los marineros con un torpedo, la atención se centra en la destrucción provocada por el hombre, y en el castigo que éste después recibe, con lo cual podríamos decir que Quiroga condena el intento del ser humano por dominar o imponer su voluntad sobre la naturaleza.

III. 3. PERSONAJES

En *Cuentos de la selva* los protagonistas y la mayor parte de los personajes secundarios son animales salvajes, aunque en varios de los cuentos también aparecen algunos personajes humanos. Teresa Colomer señala que: “En los textos para niños, tanto clásicos como contemporáneos, predominan personajes propios de determinados imaginarios. Los animales, por ejemplo, son muy frecuentes. Derivan directamente de las antiguas fábulas, pero pronto diversifican las formas y propósitos de su utilización” (137). A partir de lo anterior, observamos que el hecho de que los protagonistas de *Cuentos de la selva* sean animales no es casual, sino que obedece a que se trata de un libro de cuentos infantiles.

Los personajes animales que presenta Quiroga en estos relatos son seres civilizados, que cuentan con un nivel de jerarquía y organización, en el que las figuras de autoridad son los padres y los ancianos. Además los animales tienen valores y expresan actitudes y sentimientos humanos tanto positivos como negativos. Los rasgos positivos que presentan todos los animales de *Cuentos de la selva*, con excepción de los antagonistas, son principalmente: la nobleza, la gratitud, la bondad, la lealtad, el optimismo, la persistencia, la solidaridad y la valentía. Los rasgos y actitudes negativas de algunos personajes son la ingenuidad y la necesidad, y, en casos aislados, la envidia, la vergüenza, el deseo de venganza y la desidia. A continuación, expondré ejemplos en los que se observan los rasgos que caracterizan a los personajes animales.

La nobleza, la lealtad y la gratitud se ubican sobre todo en los protagonistas de “La tortuga gigante”, “La gama ciega” y “El paso del Yabebirí”. En “La tortuga gigante” la gratitud se observa en las acciones y actitudes de la tortuga, ya que cuando el hombre cae enfermo ella lo lleva hasta Buenos Aires para tratar de salvarlo; la tortuga hace esto como muestra de agradecimiento hacia el hombre porque éste anteriormente le había salvado la vida. En “La gama ciega”, la gamita le lleva un obsequio al hombre para agradecerle la ayuda que él le prestó al entregarle un ungüento para que recuperara la vista. En “El paso del Yabebirí”, las rayas defienden al hombre del ataque de los tigres porque están agradecidas con él, debido a que éste las había salvado antes a ellas al evitar que los pescadores usaran dinamita. Como puede observarse, en los tres cuentos se repite el mismo patrón: los animales se sienten en deuda con un hombre que antes los ayudó, y cuando éste tiene un problema, ellos hacen todo lo posible por ayudarlo para agradecerle y compensar lo que el hombre hizo por ellos; en el caso de la tortuga y las rayas, éstas incluso arriesgan su propia vida para tratar de salvar al hombre. Así, en la disposición de ofrecer ayuda y de

sacrificarse por el otro, resalta el carácter noble, leal y agradecido de los protagonistas de estos tres relatos.

Los rasgos de la persistencia y el optimismo se encuentran sobre todo en los protagonistas de “La tortuga gigante”, “La guerra de los yacarés”, “El paso el Yabebiri” y “Las medias de los flamencos”. En el primero, la tortuga es persistente porque a pesar de estar exhausta jamás se rinde en su intento por llevar al hombre hasta Buenos Aires. En “La guerra de los yacarés”, los yacarés son persistentes y optimistas porque, a pesar de que los marineros destruyen sus diques, ellos continúan construyendo diques cada vez más fuertes, con la esperanza de que así detendrán a sus enemigos. En el caso del cuento “El paso del Yabebiri” ocurre algo muy similar; la persistencia y el optimismo de las rayas radican en que éstas siguen luchando contra los tigres a pesar de que la mayor parte de ellas ha muerto en la batalla. En “Las medias de los flamencos” los flamencos son personajes persistentes y optimistas porque insisten en buscar medias coloradas, blancas y negras a pesar de que los almaceneros se ríen de ellos y los rechazan.

La valentía y la solidaridad son rasgos que presentan todos los protagonistas de *Cuentos de la selva*, con excepción de los flamencos. Todos los personajes son valientes y solidarios porque arriesgan su vida para ayudar a otro, y porque afrontan situaciones difíciles por voluntad propia sin esperar recibir nada a cambio.

El rasgo de la ingenuidad se ubica en los protagonistas de “Las medias de los flamencos”, “El loro pelado”, “La gama ciega”, “Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre” y “La guerra de los yacarés”. En “El loro pelado”, el loro es ingenuo porque invita al tigre a cenar con él pensando que éste es amigable, y no se da cuenta de que el tigre en realidad se lo quiere comer. En “Las medias de los flamencos”, los flamencos son ingenuos al creer que el tatú es bueno con ellos cuando les indica en dónde

pueden encontrar las medias que necesitan, sin embargo, el tatú sólo busca burlarse de ellos porque las medias que consiguen gracias a él, en realidad son cueros de víbora de coral, los cuales más tarde pondrán en peligro a los flamencos. “En la gama ciega”, la gamita es ingenua al creer que su madre se equivoca cuando le advierte que no debe comer miel de los panales de abeja porque son peligrosos. En “Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre” Diecisiete es ingenuo al no comprender las advertencias de su madre, y porque cuando entra al gallinero se come un huevo sin percatarse de que se trata del anzuelo de una trampa. En “La guerra de los yacarés” los yacarés también son ingenuos al pensar que los diques que ellos construyen no pueden ser destruidos por los cañonazos de un buque de guerra.

Los personajes que muestran necedad son los protagonistas de “La gama ciega”, “Historia de dos cachorros...” y “La abeja haragana”. La gamita y Diecisiete son personajes necios porque no hacen caso a las advertencias de sus madres y las desobedecen. En el caso de la abejita de “La abeja haragana”, ésta es necia porque ignora las advertencias de las abejas que montan guardia en la entrada de la colmena, y continúa sin trabajar.

La envidia, la vergüenza y el deseo de venganza son actitudes que aparecen de manera más específica en los relatos. Los flamencos, en “Las medias de los flamencos”, son los únicos que no van adornados al baile de las víboras y tienen envidia de las vestimentas de los demás animales. La vergüenza y el deseo de venganza únicamente son presentados por el protagonista del cuento “El loro pelado”, ya que Pedrito, al ser atacado por el tigre se esconde por pena a que lo vean sin plumas, y una vez que recupera su plumaje, con el fin de vengarse, consigue que el hombre mate al tigre que lo agredió anteriormente. La desidia es un rasgo que solamente presenta la protagonista de “La abeja

haragana”, ya que, como el título del cuento lo indica, la abejita es la única integrante de la colmena que no quiere trabajar ni ayudar a las demás abejas a recolectar polen.

A partir de lo expuesto en los párrafos anteriores, puede decirse que los valores y actitudes positivas son los que predominan en los protagonistas de *Cuentos de la selva*, y que, en los casos en los que los personajes tienen actitudes o sentimientos negativos, estos los conducen a consecuencias indeseadas que más tarde se convierten en un aprendizaje para los protagonistas; de este modo, las acciones y actitudes negativas de los animales conllevan una moraleja. Sobre este punto, encuentro una similitud entre los protagonistas de *Cuentos de la selva* con los personajes de las fábulas²³ tradicionales de occidente, debido a que en ambos casos su comportamiento conduce a una moraleja. Por otro lado, debido a que las acciones y actitudes de los personajes animales representan un modelo a alcanzar para los seres humanos, considero que en estos relatos Quiroga presenta a los animales como seres superiores al hombre en el nivel moral. Además, pienso esto porque en los relatos seleccionados, cuando existe una colaboración entre hombres y animales, en la mayoría de las ocasiones lo que motiva a los hombres a ayudar a los animales es la obtención de un beneficio personal, como la piel del tigre en “El loro pelado”, o la intención de salvar la vida propia en “El paso del Yabebiri”. En cambio, en todos los casos en los que los animales colaboran con los hombres, los animales prestan su ayuda, estando incluso dispuestos a sacrificar su vida, con el único fin de expresar su gratitud.

²³ La fábula como género literario es definida por Luis Rafael Hernández (2014) como: “un relato breve escrito en prosa o verso y que tiene un fin moralizante o educativo” (10, Prólogo *Las cien mejores fábulas de Esopo*). De acuerdo con este autor y con Hugo Oscar Vizarrí, los rasgos más característicos de las fábulas son el de contrastar el bien y el mal, y el de hacerle ver al hombre sus vicios o de darle herramientas para manejarse en el mundo a través de la comparación con animales.

III. 3.1. EL ANIMAL POLÍTICO

Anteriormente he hablado sobre los rasgos que caracterizan a los protagonistas de los cuentos analizados. Estos rasgos son de carácter humano, sin embargo, en los personajes animales también predomina el instinto. Los personajes en los que más se observa el aspecto instintivo son los protagonistas de “La guerra de los yacarés”, “Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre” y “La gama ciega”. En “La guerra de los yacarés” los yacarés se enfrentan con los marineros para proteger su territorio y su alimento, debido a que el barco de vapor ahuyenta a los peces. En “Historia de dos cachorros...” y “La gama ciega” tanto Diecisiete como la gamita no hacen caso de las advertencias de sus madres porque en ellos impera el deseo de conseguir el alimento que desean, los huevos de gallina en el caso de Diecisiete, y la miel de abeja en el de la gamita.

Boehrer (ctd en Lámbarry 14) señala que, en contraste con el humano que es mente: “el animal es cuerpo, instinto y exterioridad”. De esta forma, los protagonistas de *Cuentos de la selva*, al ser dominados por su instinto, tienen características animales pero, al mismo tiempo, presentan rasgos de carácter humano, lo cual los convierte en animales antropomórficos²⁴. No obstante, a pesar de que los animales que presenta Quiroga en los relatos seleccionados poseen características antropomórficas, principalmente visibles en su discurso, estos siguen siendo animales. Hago esta aclaración porque en algunos relatos infantiles, como ocurre en el caso de Kipling, los animales pueden ser vistos como una representación de los humanos. Sin embargo, esto no ocurre en *Cuentos de la selva* debido

²⁴ De acuerdo con Teresa Colomer, Gemma Lluch y Antonio Rodríguez Almodóvar los animales antropomórficos son personajes que aparecen con mucha frecuencia en los cuentos populares para niños; además, según estos autores los animales antropomórficos a menudo encarnan la perspectiva infantil. Otros personajes característicos de este tipo de relatos son los estereotipos de la tradición (hadas, brujas, príncipes, magos), los seres fantásticos y los objetos animados.

a que, en estos cuentos, los animales que presenta Quiroga son una representación de la perspectiva de la naturaleza. Sobre este punto, Ramón Luis Acevedo señala que los animales en Quiroga, de acuerdo con el papel que desempeñan en el relato, muchas veces aparecen: “como punto de vista, como perspectiva frente al mundo civilizado del hombre y a su supuesta superioridad. (81). Otro motivo por el cual considero que los animales que presenta Quiroga son animales y no una representación de los hombres, es porque en su descripción se manifiesta la intención del escritor por captar el comportamiento propio de cada animal. Por ejemplo, en “La guerra de los yacarés” en varias ocasiones se menciona un comportamiento típico de los yacarés al mencionar que estos se hunden en el río: “dejando solamente fuera los ojos y la punta de la nariz” (38). En “La gama ciega”, la conducta propia de los venados es visible sobre todo en la oración de los venados que la mamá le hace repetir a la gamita todos los días:

Hay que oler bien primero las hojas antes de comerlas, porque algunas son venenosas. Hay que mirar bien el río y quedarse quieto antes de bajar a beber, para estar seguro de que no hay yacarés. Cada media hora hay que levantar bien alta la cabeza y oler el viento, para sentir el olor del tigre. Cuando se come pasto del suelo, hay que mirar siempre antes en los yuyos para ver si hay víboras. (51-52).

En “Historia de dos cachorros...” Se observa la conducta animal, sobre todo en el siguiente pasaje: “En un segundo, los tres [coatíes] enloquecieron a la serpiente de cascabel, saltando de aquí para allá, y en otro segundo, cayeron sobre ella, deshaciéndole la cabeza a mordiscos” (66). Como se observa en la cita anterior, en este pasaje se capta el comportamiento de ataque de los coatíes. A partir de lo anterior, considero que la descripción de la conducta propia de los animales sirve para enfatizar su distinción con los

humanos, y para reforzar el hecho de que, aunque tienen características antropomórficas, como el hecho de contar con un discurso, estos son en realidad animales.

Los animales que aparecen en *Cuentos de la selva* cuentan con un discurso propio, expresado a través del lenguaje humano. En algunos relatos como “La tortuga gigante” e “Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre”, los animales se expresan entre ellos a través del discurso, pero no entablan un diálogo con los seres humanos. Por lo tanto, en estos cuentos, no existe una comprensión en el nivel del lenguaje entre humanos y animales, aunque sí existe entre ellos un entendimiento no verbal, que es precisamente lo que les permite a ambos forjar una relación de amistad. En los demás relatos, en cambio, el uso del lenguaje permite que los animales puedan comunicarse con los seres humanos. Sin embargo, no por el hecho de emplear el lenguaje humano la voz de los animales deja de ser una voz animal, ya que, como señala Lámbarry: “el discurso de los animales está construido mediante un esfuerzo por imaginar la perspectiva animal” (69).

En el discurso de los animales de *Cuentos de la selva* se ven reflejados sus intereses, algunos son de carácter instintivo, como los relacionados con la búsqueda de alimento y seguridad, y otros son de carácter humano, como la intención de ayudar y de expresar su gratitud, o incluso el deseo de vengarse. Por otro lado, en el discurso de algunos personajes animales también es visible la posición que ocupan con respecto al ser humano. Por ejemplo, en “La guerra de los yacarés”, en el discurso de los protagonistas es visible la lucha por la conquista de sus derechos, ya que, cuando los marineros exigen que les abran paso, la respuesta de los yacarés es siempre negativa, como se muestra en el siguiente diálogo:

–¡Eh, yacarés! –gritó el oficial.
–¡Qué hay! –respondieron los yacarés.
–¿Otra vez el dique?
–¡Sí, otra vez!
–¡Saquen ese dique!
–¡Nunca!
–¿No lo sacan?
–¡No! (46).

En la cita anterior, observamos que el discurso de los yacarés es de rebeldía y no de sometimiento ante la voluntad de los humanos. Por tal motivo, sitúo a estos personajes dentro de la categoría de *animal político*, establecida por Alejandro Lámbarry, ya que, de acuerdo con este autor, éste es un animal que cuenta con una voz y un discurso propios y que busca situarse en un nivel de igualdad con el hombre.

Considero que todos de los protagonistas de *Cuentos de la selva*, con excepción de los que aparecen en “Las medias de los flamencos” e “Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre”, también pueden situarse dentro de la categoría de *animal político* porque, aunque no luchen por la conquista de sus derechos, en algunos casos, como en “La abeja haragana”, buscan situarse en un nivel de igualdad con el hombre, aunque no necesariamente lo consigan, y en otros son tratados por los humanos como si fueran sus semejantes. Por ejemplo en “El loro pelado”, Pedrito dialoga con el hombre como si fuera su igual, e incluso juntos idean un plan para vengarse del tigre, como se observa en la siguiente cita: “Convinieron en que cuando Pedrito viera al tigre, lo distraería charlando, para que el hombre pudiera acercarse despacito con la escopeta” (34). Al ser capaz de mantener este tipo de comunicación con el hombre, el loro se sitúa en una posición de igualdad intelectual con el humano. En “La gama ciega”, la gamita es tratada por el cazador

como si fuera un ser humano, ya que, cuando ella va a visitarlo, el hombre siempre la invita a pasar a su casa e incluso: “arribaba la sillita alta para su amiga” (58). En “El paso del Yabebir” la relación establecida entre el hombre y las rayas es una relación de amistad en la que los dos se encuentran en un nivel de igualdad debido a que ambos se protegen mutuamente y están dispuestos a sacrificarse para salvar al otro.

Por otra parte, en “La tortuga gigante”, cuando el narrador menciona, en lo relativo a la tortuga, que: “el director del zoológico se comprometió a tenerla en el jardín, y a cuidarla como si fuera su propia hija” (19), al comparar el trato que se le da a la tortuga con el de la hija del director del zoológico, aunque la tortuga ocupe una posición de sometimiento debido a que termina viviendo en un zoológico, es considerada por los personajes humanos como un ser que merece respeto.

En “La abeja haragana”, la abejita le dice a la culebra que los hombres son más inteligentes que las abejas (89-90) por lo que se coloca a sí misma en un nivel intelectual inferior al humano. No obstante, al final del relato, se observa que la abejita busca situarse en un nivel de igualdad con el hombre cuando menciona que ambos comparten una misma filosofía sobre la vida, como se observa en el siguiente diálogo: “Trabajen compañeras, pensando que el fin a que tienden nuestros esfuerzos –la felicidad de todos– es muy superior a la fatiga de uno. A estos los hombres llaman ideal, y tienen razón. No hay otra filosofía en la vida de un hombre y una abeja” (94).

Como conclusión sobre este apartado, puede decirse que, con excepción de los protagonistas de “Las medias de los flamencos” e “Historia de dos cachorros...”, todos los personajes animales son *animales políticos* porque, en algunos casos, logran ocupar una

posición de igualdad con el hombre²⁵, y en otros, aunque permanecen en una situación de inferioridad, buscan situarse en el mismo nivel que los seres humanos, como ocurre en “La abeja haragana”, o son tratados por los personajes humanos con cariño y respeto, como sucede en “La tortuga gigante”.

“Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre”, se distingue de los otros relatos porque en este cuento los coatíes sí son tratados como animales domésticos, por lo que, es mucho más evidente su posición de sometimiento. Sin embargo, en todos los casos, con excepción de “Las medias de los flamencos”, independientemente de que los animales se sitúen en un nivel de inferioridad o de igualdad con el hombre, el planteamiento que hace Quiroga a través de los personajes es el de la posibilidad de establecer una relación armónica y pacífica entre humanos y animales, entre el hombre y la naturaleza. La idea del hombre conviviendo en armonía con la naturaleza es completamente diferente a la situación planteada en los cuentos *de Quiroga* que se desarrollan en la selva y que están dirigidos a adultos, por lo que en este sentido, *Cuentos de la selva*, al ser un libro para niños, conlleva un mensaje que se distingue del resto de la narrativa *quiroguiana*.

III. 3. 2. LOS PERSONAJES SECUNDARIOS

En *Cuentos de la selva* hay dos tipos de personajes secundarios: los animales y los humanos. Los animales, a su vez, de acuerdo con la función que desempeñan en el relato, se subdividen en dos clases: los que ayudan a los protagonistas y los que representan una amenaza para ellos. Los animales que ayudan a los protagonistas son el ratón en “La tortuga gigante”; la lechuza en “Las medias de los flamencos”; el surubí en “La guerra de

²⁵ Esto ocurre en “La guerra de los yacarés”, “El paso del Yabebirí”, “La gama ciega” y “El loro pelado”.

los yacarés”; el oso hormiguero y la madre de la gamita en “La gama ciega”; la familia de Diecisiete en “Historia de dos cachorros...”; y, el zorro, los peces dorados y el carpinchito en “El paso del Yabebir”. Todos estos personajes comparten el rasgo de la solidaridad porque prestan su ayuda a los protagonistas sin esperar nada a cambio. Además, varios de estos personajes son valientes y dispuestos a sacrificarse por los demás, ya que incluso llegan a arriesgar su propia vida con tal de ayudar, como ocurre con el carpinchito, los peces dorados y el surubí. De esta forma, observamos que los personajes secundarios que ayudan a los protagonistas cuentan con las mismas características que estos al poseer rasgos positivos de carácter humano.

Por otra parte, sobre los animales que representan una amenaza para los protagonistas hay una constante que se repite en los ocho cuentos: estos son astutos y agresivos y son, en casi todos los relatos, tigres o serpientes. La única excepción se ubica en “Las medias de los flamencos”, ya que, en este cuento, el animal que representa un peligro para los flamencos es un tatú, el cual los engaña para burlarse de ellos.

El tigre como amenaza se halla en “La tortuga gigante”, “El loro pelado” y “El paso del Yabebir”. La serpiente se encuentra en “Las medias de los flamencos”, “Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre” y “La abeja haragana”. La serpiente, al ser presentada como un personaje antagónico, contrae una carga negativa, lo cual corresponde a un estereotipo dentro de la tradición literaria occidental. Sin embargo, en el caso de *Cuentos de la selva* no creo que el rol antagónico de la serpiente se deba a la intención de representarla como símbolo del mal²⁶. Más bien, considero que el hecho de que los personajes antagónicos sean tigres o serpientes obedece a que dentro de la

²⁶ Las serpientes, en la narrativa de Quiroga, aunque suelen aparecer como personajes antagónicos, no se vinculan con la alusión bíblica.

naturaleza ambos animales son depredadores, y a que son también una amenaza para el hombre. En este sentido, existe otra semejanza con las fábulas o los cuentos tradicionales europeos, porque en estos últimos es muy común la presencia del lobo²⁷ como antagonista, y el lobo, al igual que los tigres o las serpientes, es un depredador y un animal peligroso para el hombre.

Por otra parte, la serpiente como personaje o elemento peligroso aparece con frecuencia en varios cuentos de Quiroga dirigidos a adultos, con lo cual, sobre este punto, *Cuentos de la selva*, a pesar de estar dirigido a niños, se vincula con el resto de la narrativa *quiroguiana*.

III. 3. 2. 1. LOS PERSONAJES HUMANOS

Los personajes humanos que aparecen en *Cuentos de la selva* se subdividen en dos tipos: los que tienen un comportamiento hostil con los animales y los que los ayudan y establecen una relación de amistad con ellos. Los personajes humanos hostiles se encuentran en “Las medias de los flamencos”, “La guerra de los yacarés” y “El paso del Yabebir”.

En “La guerra de los yacarés” los personajes humanos son el oficial y los marineros, los cuales quieren a toda costa atravesar el Río Paraná aunque perjudiquen al ecosistema. La conducta de estos personajes es impositiva porque no les importa la inconformidad de los animales, y agresiva porque destruyen los diques de los yacarés a cañonazos.

En “El paso del Yabebir”, los personajes humanos, con excepción del hombre que ayuda a las rayas, son pescadores que utilizan bombas de dinamita para pescar, por lo tanto,

²⁷ En *El libro de la selva* (1894), de Kipling, ocurre lo contrario porque el lobo, en lugar de tener un papel antagónico, aparece como aliado del hombre e incluso actúa como su protector. En la narrativa de este autor la relación establecida entre el hombre y el tigre también es distinta porque, aunque el tigre es un depredador, en este caso, es el tigre quien ve al hombre como un peligro debido a que este último amenaza su posición jerárquica en la selva.

su comportamiento resulta invasivo y agresivo. Además, estos personajes son inconscientes porque al emplear bombas de dinamita matan a muchos más peces de los que necesitan para comer.

En “Las medias de los flamencos”, los personajes humanos son los almaceneros, quienes tienen una actitud hostil hacia los flamencos al tratarlos de tontos cuando estos preguntan por las medias coloradas, blancas y negras. La agresividad de los almaceneros se ubica sobre todo en su discurso, en frases como: “¿Están locos?” (23), o: “Solamente a pájaros narigudos como ustedes se les ocurre pedir medias así. ¡Váyanse enseguida!” (23).

En los casos anteriores el humano cumple un rol antagónico e impide que los protagonistas obtengan aquello que buscan: como vivir en paz, en el caso de “La guerra de los yacarés” y “El paso del Yabebirí”, o las medias, en “Las medias de los flamencos”. Debido a su actitud agresiva e impositiva hacia los animales, el humano es concebido como un invasor y un agresor del mundo natural desde el punto de vista de la naturaleza. Sobre este punto, un detalle a observar es que en “La guerra de los yacarés” y “El paso del Yabebirí” los animales no se enfrentan con un hombre aislado sino con un grupo conformado por varios seres humanos, como los marineros o los pescadores. Debido a que los hombres son presentados como una comunidad, considero que, en ambos cuentos, estos podrían ser una representación de la civilización moderna, una civilización que amenaza la supervivencia de las especies y que altera el equilibrio natural del medio ambiente. Este planteamiento es opuesto a la visión positiva sobre la civilización que Quiroga presenta en casi todos los relatos analizados²⁸. Sin embargo, al sumar las dos perspectivas, que en un principio resultarían contradictorias, observamos que, en realidad, no lo son, ya que lo que

²⁸ Véase el apartado III.1. de esta investigación.

Quiroga plantea de manera implícita es un ideal de civilización en el que, por un lado, se valoran la libertad, la seguridad y la comodidad, y en el que, por otro, se reprueba cualquier intento de sometimiento y de dominio sobre la naturaleza.

Por otra parte, como se ha mencionado anteriormente, en los relatos seleccionados también aparecen personajes humanos que ayudan a los animales. Estos se ubican en “La tortuga gigante”, “El loro pelado”, “Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre”, “La gama ciega” y “El paso del Yabebirí”. En “La tortuga gigante”, “La gama ciega” y “El paso del Yabebirí” los personajes humanos son muy similares porque en los tres relatos, estos son hombres que viven solos en la selva o cerca de ésta, y ayudan a los animales desinteresadamente: en “La tortuga gigante” el hombre cura a la tortuga herida en lugar de comérsela; en “La gama ciega” el hombre le da un remedio a la gamita para que recupere la vista; y en “El paso del Yabebirí” el hombre habla con los pescadores para que dejen de echar dinamita en el río, con lo cual salva a los peces y a las rayas. Otro aspecto en el que coinciden estos tres relatos radica en que el hombre y los animales establecen una relación de amistad.

En “El loro pelado” e “Historia de dos cachorros...” también existe una similitud en los personajes humanos, ya que en ambos cuentos aparece un hombre que vive en una casa en medio de la selva con sus hijos pequeños, y que trata bien a los animales; inclusive, debido al buen trato de los hombres, Pedrito y Diecisiete se convierten en animales domésticos por voluntad propia. Sobre este punto, resalta el hecho de que las familias que aparecen en los relatos de *Cuentos de la selva* siempre están conformadas por un hombre y sus dos hijos pequeños. Este tipo de familia en la que no se encuentra la figura de la madre se repite también en varios de los cuentos de Horacio Quiroga que se desarrollan en la selva y que están dirigidos a adultos. Además, en la narrativa *quiroguiana* dirigida a adultos,

también es frecuente la figura del hombre que vive solo en el monte, como ocurre en varios de los relatos de *Cuentos de la selva*. De esta forma, podríamos decir que existe una similitud entre los personajes humanos del libro analizado y los personajes de los cuentos *quiroguianos* cuyas acciones también desarrollan en la selva, y que están dirigidos a un público adulto.

A partir de lo analizado en este apartado, observamos que Quiroga, a través de los personajes animales y humanos, presenta el ideal de un modelo de conducta en el que le otorga un valor positivo a la gratitud, la bondad, la lealtad, el optimismo, la persistencia, la solidaridad y la valentía y la nobleza, y en el que condena las actitudes vengativas, impositivas y agresivas, las cuales son representadas, en estos cuentos, por los depredadores, que son los tigres y serpientes, y por los personajes humanos que aparecen en grupo, como los pescadores y los marineros.

Por otro lado, a través del discurso y de las acciones de los personajes Quiroga expone un segundo ideal: la relación armónica y pacífica entre humanos y animales, entre el hombre y la naturaleza. En la relación armónica presentada por Quiroga, el hombre y los animales se encuentran en un nivel de igualdad, lo cual es representado en estos relatos por los animales políticos. En algunos cuentos, los animales no logran situarse en esta posición de igualdad pero, en estos casos, Quiroga promueve el trato respetuoso hacia los animales y la conservación de su libertad²⁹ como las condiciones necesarias para establecer una relación pacífica entre hombre y naturaleza.

²⁹ En los cuentos en los que los animales se convierten en animales domésticos, estos pueden desplazarse por donde quieran e incluso tienen libertad para salir de la casa del hombre y volver a la selva. En el caso de “La tortuga gigante”, aunque la tortuga termina viviendo en el zoológico, ésta no está encerrada en una jaula y también tiene libertad para desplazarse por donde le plazca.

Finalmente, a través de los personajes, Quiroga también plantea, de manera implícita, un ideal sobre la civilización. En el ideal de civilización expuesto en estos relatos, las figuras de autoridad son las portadoras de experiencia y de sabiduría, que en estos cuentos son representadas por los padres y los ancianos. El ideal de Quiroga, es el de una civilización integradora en la que se busca alcanzar el bien común por medio de la solidaridad y el trabajo colectivo, y en la que el hombre, a pesar de ser superior a los animales en el nivel intelectual, no tiene derecho a dominarlos ni a imponer su voluntad sobre la naturaleza.

III. 4. PERSPECTIVA

Sobre el aspecto de la perspectiva, en los ocho cuentos analizados el punto de vista predominante desde el que se narran los acontecimientos del relato es el del narrador omnisciente. Gemma Lluch y Teresa Colomer señalan que en los cuentos infantiles tradicionales de finales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX el tipo de narrador más utilizado es el narrador omnisciente, quien, además de conocer lo que sucede tanto en el interior como en el exterior de los personajes, puede dar algunas pistas sobre lo que ocurrirá más adelante para interesar al lector, o esconder hechos que sólo al final dará a conocer. De acuerdo con ambas autoras, la figura del narrador es sumamente importante en los cuentos para niños, debido que éste suele ser quien propicia la curiosidad y la empatía del lector a través de la selección de la información, y mediante el uso de preguntas o comentarios que el narrador dirige directamente a los lectores. Además, como bien señala Gemma Lluch, el narrador es una figura de gran importancia debido a que éste tiene también una función ideológica, la cual: “se fundamenta en la evaluación que el narrador hace de la acción o de los personajes a través de comentarios, la manera de focalizar la

información narrativa o la simple elección de palabras” (65 *Análisis de narrativas...*). Sobre el aspecto de la focalización Lluich y Colomer concuerdan al señalar que los tipos de focalización más frecuentes en los cuentos para niños son la focalización interna, más presente en la narrativa infantil actual, y la focalización cero, más común en los cuentos infantiles tradicionales. Sobre este punto, en los ocho relatos de *Cuentos de la selva*, la perspectiva del narrador se ubica en el discurso narrativo y ésta es expresada en *focalización cero*, ya que el narrador tiene la libertad tanto de desplazarse por el interior de la mente de cualquiera de los personajes como de ofrecer una visión panorámica sobre aspectos o visiones que los personajes ignoran.

En la *focalización cero*, la perspectiva del narrador es independiente de la de los personajes y es claramente identificable gracias a los juicios que emite en su propia voz y a la gran libertad de la que goza. Un ejemplo claro acerca de cómo el narrador emite juicios sobre de los personajes o sobre los acontecimientos de la historia, se ubica en el siguiente pasaje de “Las medias de los flamencos”: “Pero los flamencos, *como son tan tontos*, no comprendían qué gran peligro había para ellos en eso, y locos de alegría se pusieron los cueros de las víboras de coral como medias” (24). (Las cursivas son mías). En la cita anterior el juicio emitido por el narrador es evidente porque atribuye la reacción de alegría de los flamencos a su falta de inteligencia. Además, sobre este punto, el narrador, al burlarse de los flamencos, se sitúa en un nivel de superioridad intelectual.

Otro ejemplo donde se observa la perspectiva del narrador omnisciente en *focalización cero* se encuentra en “El loro pelado” cuando el tigre finge no escuchar a Pedrito para lograr que éste se acerque: “El tigre no era sordo; lo que quería era que Pedrito se acercara mucho para agarrarlo de un zarpazo. Pero el loro no pensaba sino en el gusto que tendrían en la casa cuando él se presentara a tomar té con leche con aquel magnífico

amigo” (31-32). En el pasaje anterior, se advierte el conocimiento que tiene el narrador tanto de las intenciones del tigre, como de los pensamientos de Pedrito.

Aunque en los relatos analizados la perspectiva predominante es la del narrador omnisciente, en estos también se ubican las perspectivas de los personajes en el discurso figural, generalmente en la forma de diálogo; para ejemplificar esto, a continuación citaré un pasaje de “La gama ciega”:

–¡Pero no pican, mamá. Los tábanos y las uras sí pican; las abejas, no.
–Estás equivocada, mi hija –continuó la madre–. Hoy has tenido suerte, nada más. Hay abejas y avispa muy malas. Cuidado mi hija, porque me vas a dar un gran disgusto. (52-53).

En la cita anterior, se advierten las diferentes perspectivas de los personajes manifestadas a través del discurso figural, ya que, desde el punto de vista de la gamita las abejas son seres inofensivos, y, en cambio, desde la perspectiva de la madre las abejas y las avispa son peligrosas.

En todos los relatos analizados, las perspectivas de los personajes muchas veces aparecen en el discurso figural en forma de diálogo. Sin embargo, en algunos casos, como “La tortuga gigante” e “Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre” y “El loro pelado”, la perspectiva de los personajes se manifiesta en el discurso figural en forma de soliloquio, o como monólogo interior.

El soliloquio únicamente se halla en “La tortuga gigante” y en “Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre”. En el primero, el soliloquio aparece cuando la tortuga decide salvar al hombre: “Si se queda aquí en el monte se va a morir, porque no hay remedios, y tengo que llevarlo hasta Buenos Aires” (16). En esta cita, el discurso está

en forma de soliloquio porque la tortuga habla en voz alta consigo misma, y su perspectiva se observa al pensar que si no lleva al hombre a la ciudad éste morirá.

En “Historia de dos cachorros...” el soliloquio se encuentra en el pasaje en que Diecisiete descubre que está cerca de un gallinero: “¡Qué zonzo zoy! Ahora sé qué pájaro es ése. Es un gallo; mamá me lo mostró un día arriba de un árbol. Los gallos tienen un canto lindísimo, y tienen muchas gallinas que ponen huevos. ¡Si yo pudiera comer huevos de gallinas...!” (61). En el fragmento anterior Diecisiete habla consigo mismo, y al decir que “los gallos tienen un canto lindísimo” el personaje emite un juicio desde de su punto de vista personal, por lo que el canto de los gallos es “lindísimo” desde su propia perspectiva.

El monólogo interior se ubica en “El loro pelado” y también en “Historia de dos cachorros...”. En el primero, el monólogo aparece cuando Pedrito ve dos luces verdes sin saber que son los ojos del tigre y se pregunta a sí mismo: “¿Qué será” (30), refiriéndose a las luces verdes. En “Historia de dos cachorros...” el monólogo interior se ubica cuando Diecisiete se cuestiona la prohibición de su madre: “ ‘Por qué no querrá mamá’ se dijo ‘que vaya a buscar nidos en el campo?’ ”(60). En ambos ejemplos, la perspectiva de los personajes es evidente porque se preguntan acerca de algo que ellos ignoran, pero que el lector sí conoce gracias al discurso del narrador.

Por otro lado, aunque en los ocho relatos analizados la perspectiva de los personajes se presenta casi siempre en el discurso figural, en todos los cuentos, excepto en “Las medias de los Flamencos”, las perspectivas de los protagonistas también se ubican en el discurso narrativo. Cuando esto ocurre, la *focalización* es interna, ya que, en estos casos, el narrador restringe su percepción y su conocimiento sobre el mundo y la hace coincidir con la percepción limitada de la mente de uno o varios personajes.

Un ejemplo claro de la perspectiva de los personajes en el discurso narrativo se ubica en “La tortuga gigante”, cuando ésta llega a las afueras de Buenos Aires: “vio una luz lejana en el horizonte, un resplandor que iluminaba el cielo y no supo qué era” (18). En esta cita, la luz que ve la tortuga es el resplandor de la ciudad, pero como el discurso está narrado desde el punto de vista del personaje, la luz de Buenos Aires es percibida por la tortuga simplemente como “una luz lejana”, porque ella no sabe cómo luce una ciudad de noche. Posteriormente, en este mismo pasaje, la *focalización interna* cambia a *focalización cero* cuando el narrador aclara, ahora desde su propia perspectiva, qué era en realidad la luz lejana contemplada por la tortuga: “estaba ya en Buenos Aires, y ella no lo sabía. Aquella luz que veía en el cielo era el resplandor de la ciudad” (18).

En “La guerra de los yacarés” también se encuentran varios pasajes en los que la perspectiva de los personajes se ubica en el discurso narrativo. Por ejemplo, cuando los hombres llegan por primera vez al río, este suceso es narrado desde la perspectiva de los yacarés: “Y así vieron pasar delante de ellos aquella cosa inmensa, llena de humo y golpeando el agua” (38). El objeto descrito en la cita anterior es un barco de vapor, esto lo sabemos debido a que, posteriormente, el narrador aclara la información desde su propia perspectiva, en *focalización cero*, al decir: “era un vapor de ruedas que navegaba por primera vez por aquel río” (38); no obstante, antes de que el narrador aclare que se trata de un barco, éste es descrito por los yacarés como un objeto indefinido debido a que ellos no saben cómo es un barco.

En “Historia de dos cachorros...” la perspectiva de Diecisiete también se ubica en el discurso narrativo, en el pasaje:

Entró en el gallinero, y lo primero que vio bien en la entrada, fue un huevo que estaba solo en el suelo. Pensó un instante en dejarlo para el final, como postre . . . pero la boca se le hizo agua, y clavó los dientes en el huevo.

Apenas lo mordió, ¡trac!, un terrible golpe en la cara y un inmenso dolor en el hocico. (61-62).

En el fragmento anterior, se narra cómo Diecisiete cae en la trampa colocada por el hombre en el gallinero, pero el lector, al igual que Diecisiete, desconoce que el huevo es un anzuelo debido a que la narración está abordada desde el punto de vista del coaticito, quien únicamente piensa en el huevo y después en el inesperado dolor que siente al caer en la trampa.

En “El loro pelado”, la perspectiva de Pedrito (el loro) aparece en el discurso narrativo cuando éste ve por primera vez al tigre: “vio de repente debajo del árbol dos luces verdes fijas en él” (34). En esta cita, las “luces verdes” son los ojos del tigre descritos desde la perspectiva del loro, los cuales después son aclarados por el narrador desde su propia perspectiva al decir: “eran los ojos del tigre” (34).

En "La gama ciega", la perspectiva de la gamita aparece cuando ésta encuentra un panal de abejas: “vio de pronto ante ella, en el hueco de un árbol que estaba podrido, muchas bolitas que colgaban. Tenían un color oscuro como el de las pizarras” (52). En esta cita, no se sabe que el objeto descrito es un panal, debido a que la gamita nunca ha visto una colmena, y ésta es narrada desde su perspectiva. Posteriormente, el objeto visto por la gamita es aclarado por la perspectiva del narrador: “las bolas de color pizarra eran una colmena de abejitas que no picaban porque no tenían aguijón. Hay abejas así” (52).

En los ejemplos anteriores se observa que los juegos de perspectivas que aparecen en el discurso narrativo, en todos los casos, cumplen la función de presentar primero un objeto de manera indefinida desde la perspectiva de alguno de los personajes, para después definirlo desde la perspectiva del narrador, con lo cual se le aclara la información al lector. Por un lado, puede decirse que mediante este juego de perspectivas la visión de los animales es presentada por Quiroga de una manera un tanto ingenua, debido a que los animales o no son capaces de reconocer aquello que buscan, como ocurre en “La tortuga gigante”, o no se dan cuenta de que lo que tienen ante sí representa un peligro para ellos, como sucede en “El loro pelado”, “La gama ciega” y “La guerra de los yacarés”. Sin embargo, también se observa que, en varias ocasiones, aquello que los protagonistas desconocen son objetos o lugares creados por los seres humanos que el narrador sí conoce, como la ciudad en “La tortuga gigante”, el barco de vapor en “La guerra de los yacarés”, y la trampa en “Historia de dos cachorros...”. Ante esta ignorancia de los animales hacia lo relacionado con lo humano, puede decirse que Quiroga sitúa a los animales en un nivel de inferioridad en cuanto al conocimiento sobre los objetos del mundo. Esta idea se ve reforzada por la figura del narrador, quien, al ser un narrador humano, y al conocer siempre aquello que los animales ignoran, se ubica en un nivel de conocimiento superior.

Por otra parte, al observar que aquello que los animales no logran reconocer son objetos o lugares creados por el ser humano y que son ajenos al entorno selvático, también puede decirse que Quiroga muestra, a través de los ojos de los animales salvajes, la perspectiva de la naturaleza sobre el mundo, una perspectiva en la que lo humano es presentado como lo ajeno o lo desconocido. Lo anterior también es reforzado por la perspectiva del narrador omnisciente, ya que, aunque el narrador sea humano, su perspectiva se centra casi siempre en lo que piensan y sienten los personajes animales y, en

varias ocasiones, incluso se pone de su lado. El mostrar la perspectiva de la naturaleza es uno de los rasgos característicos de la obra de Quiroga que se desarrollan en la selva. De tal forma, sobre este aspecto de la perspectiva, *Cuentos de la selva* comparte una similitud con la narrativa *quiroguiana* que está dirigida a adultos y que también se desarrolla en el entorno selvático.

III. 5. LA FORMA DE ENUNCIACIÓN NARRATIVA

En todos los relatos de *Cuentos de la selva* el narrador es *heterodieético*. No obstante, a pesar de que no es un personaje y, por lo tanto, no participa activamente en la historia, como señala Pimentel: “puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración” (142); es decir, aunque el narrador no participa en la *historia*, sí puede estar presente en el discurso narrativo. La presencia de un narrador *heterodieético* puede percibirse a través del discurso *gnómico* o doxal, por medio del cual emite juicios y opiniones sobre la vida, el mundo o los sucesos que narra. En los ocho relatos analizados, hay fragmentos en los que el narrador *heterodieético* hace sentir su presencia a través del discurso doxal, como mostraré a continuación.

En “La tortuga gigante”, cuando la tortuga se topa con el ratoncito, el discurso del narrador es el siguiente: “Pero un ratón de la ciudad –posiblemente el ‘ratoncito Pérez’– encontró a los dos viajeros moribundos” (18). En esta cita, al decir “posiblemente el ‘ratoncito Pérez’”, el narrador formula una conjetura sobre quién era el ratón que encuentra al hombre y a la tortuga y, de este modo, expresa una opinión personal. Por otro lado, al mencionar al ratoncito Pérez, el discurso doxal también cumple la función de generar empatía con el lector, ya que el ratón Pérez es un personaje conocido por los lectores infantiles de latinoamérica, que suele despertar un sentimiento de simpatía.

En “Las medias de los flamencos”, el discurso doxal del narrador se encuentra en pasajes como: “Pero las que estaban hermosísimas eran las víboras” (21), o: “Pero los flamencos, como son tan tontos, no comprendían bien qué gran peligro para ellos en eso” (24). En ambas citas, el narrador expresa juicios personales, el primero sobre la belleza de las víboras, y el segundo sobre la poca inteligencia de los flamencos. Además, en el segundo ejemplo, puede decirse que, a través del discurso doxal, el narrador se sitúa en una posición de superioridad intelectual sobre los flamencos, porque los llama “tontos” debido a que ignoran un peligro que para el narrador resulta evidente.

En “El loro pelado”, el narrador expresa su punto de vista sobre la situación en que se encuentra el loro al decir: “¡Pobre, Pedrito!, era el pájaro más raro y más feo que pueda darse, todo pelado, todo rabón, y temblando de frío.” (32). En este fragmento, el narrador no sólo describe al personaje desde su criterio personal, sino que incluso siente compasión por él. Además, al decir “¡Pobre, Pedrito!”, el narrador busca generar un sentimiento de empatía por parte del lector hacia al personaje.

En “La gama ciega” el narrador deja sentir su presencia en el discurso narrativo cuando intenta explicar la relación existente entre el oso hormiguero y el cazador: “¿De dónde provenía la amistad estrecha entre el oso hormiguero y el cazador? Nadie lo sabía en el monte; pero alguna vez ha de llegar el motivo a nuestros oídos” (55). En este caso, al decir “nuestros oídos”, el narrador hace referencia a sí mismo y también al narratario.

En “Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre”, el discurso doxal del narrador se ubica en el pasaje en el que el niño decide ponerle al coaticito el nombre de “Diecisiete”: “¿Por qué Diecisiete? Nunca hubo bicho en el monte con nombre más raro. Pero el varoncito estaba aprendiendo a contar, y *tal vez le había llamado la atención aquel número*” (64). (Las cursivas son mías). En esta cita, el discurso doxal cumple la función de

explicar al lector el motivo por el cual el coatí recibió el nombre de Diecisiete. No obstante, debido a que el narrador desconoce la verdadera razón por la que el niño llama “Diecisiete” al coaticito, expresa su propia opinión al suponer que esto se debía a que estaba aprendiendo a contar. Además, al decir “Nunca hubo bicho en el monte con nombre más raro” el narrador emite un juicio de valor.

En “El paso del Yabebirí”, la presencia del narrador en el discurso narrativo es más evidente, como se observa en el siguiente fragmento: “Yo conocí un hombre a quien le picó una raya en el talón y tuvo que caminar renqueando media legua para llegar a su casa: el hombre iba llorando y cayéndose de dolor” (69). En este caso, la presencia del narrador es más notoria porque el narrador se enuncia a sí mismo al decir “yo conocí a un hombre”, y porque interrumpe la historia para narrar un recuerdo personal. En este relato, el discurso doxal del narrador cumple la función de informarle al lector que los piquetes de las rayas son dolorosos. Lo anterior podría resumirse en una frase simple, como ocurre, por ejemplo, en “Las medias de los flamencos” al decir que estos son tontos. Sin embargo, al usar la oración “el hombre iba llorando y cayéndose de dolor”, se enfatiza el tema del dolor.

En “La abeja haragana”, la presencia del narrador se ubica en el pasaje en el que éste define el tipo de planta en la que se había escondido la abejita: “la plantita en cuestión era una sensitiva, muy común también aquí en Buenos Aires, y que tiene la particularidad de que sus hojas se cierran al menor contacto” (93). Al decir que la plantita es muy común “también aquí en Buenos Aires”, el narrador hace referencia a su propia ubicación, con lo cual deja sentir su presencia en el discurso narrativo. En este caso, el discurso doxal cumple la función de aclararle al lector cuáles son las plantas sensitivas y, por consiguiente, podría decirse que el narrador da por sentado que el lector desconoce esta información, con lo cual el narrador se sitúa a sí mismo en un nivel de conocimiento superior.

El uso del narrador *heterodieético* es característico de los relatos que cuentan con una estructura tradicional, como ocurre con los cuentos infantiles, en los cuales también es común la aparición del discurso doxal. Por ejemplo, en el cuento “El patito feo”, encontramos un juicio emitido por el narrador en el discurso narrativo: “Se hubiera dado por satisfecho con que los patos lo hubieran admitido con ellos. ¡Pobre animal, feo y estrafalario!” (*El patito feo* 8). En la cita anterior, al decir “¡Pobre animal, feo y estrafalario!”, el narrador juzga al personaje del patito e incluso siente compasión por él. Además, como puede observarse, en este pasaje existe una similitud con el discurso doxal ubicado en “El loro pelado”, citado en el párrafo anterior.

A partir de lo mencionado anteriormente, considero que el hecho de que en los ocho relatos el narrador sea *heterodieético*, y de que emita juicios o exprese opiniones personales se debe a que estos relatos están dirigidos a niños, ya que, en varias ocasiones, el discurso doxal cumple la función de generar empatía por parte del lector infantil hacia los personajes o hacia el propio narrador. Además, en algunos de los cuentos analizados, el discurso doxal también tiene una función explicativa, a partir de la cual el narrador se sitúa a sí mismo en un nivel de conocimiento superior al del lector. Por otro lado, dentro de los discursos doxales que tienen una función aclarativa, la explicación adquiere una densidad descriptiva mayor cuando el narrador se refiere al tema del dolor, con lo cual se enfatiza uno de los temas más representativos de la narrativa *quiroguiana*.

Finalmente, debido a que el narrador heterodieético es el que aparece con más frecuencia en los cuentos para niños, en lo referente a la forma de enunciación narrativa puede decirse que *Cuentos de la selva* conserva la estructura tradicional de los relatos infantiles.

III. 6. EL NIVEL NARRATIVO Y LA TEMPORALIDAD DE LA NARRACIÓN

Los últimos aspectos a analizar sobre los cuentos seleccionados son el nivel narrativo y la temporalidad de la narración. En todos los relatos de *Cuentos de la selva* únicamente existe un nivel³⁰: el *diegético*. Esto es debido a que en los ocho cuentos hay un sólo narrador, quien se ubica en un nivel *extradiegético* y que, por lo tanto, dirige su narración a narratarios *extradiegéticos* que al igual que él, no forman parte del mundo narrado. No obstante, aunque en los ocho cuentos sólo aparezca el nivel diegético, en algunos relatos como “La abeja haragana” “La tortuga gigante” y “El paso del Yabebirí”, el discurso doxal del narrador establece un puente metadiegético entre el nivel extradiegético y el nivel diegético, ya que el narrador, en estos casos, de pronto parece formar parte de la diégesis misma al contar anécdotas relacionadas con el mundo narrado, o al mencionar su propia ubicación dentro de ese mundo.

La mayor parte de los cuentos tradicionales para niños cuentan con un sólo nivel narrativo. Por este motivo, considero que el hecho de que en los cuentos analizados sólo aparezca el nivel *diegético*, se debe al tipo de lectores a los que están dirigidos; aunque es necesario mencionar que en la mayoría de los relatos *quiroguianos* también aparece un sólo nivel narrativo, por lo que, sobre este aspecto, *Cuentos de la selva* también comparte una similitud con el resto de los cuentos de Horacio Quiroga.

En cuanto a la temporalidad de la narración, los ocho relatos analizados están escritos en un tipo de narración *retrospectiva*, en la que el narrador se sitúa en un tiempo posterior al de los acontecimientos narrados, y, por lo tanto, los tiempos gramaticales que emplea en el discurso narrativo son el pretérito, el imperfecto y el pluscuamperfecto, como se observa

³⁰ Al decir que sólo hay un nivel narrativo me refiero a que en estos relatos no aparece ningún nivel metadiegético, es decir, no aparecen nuevas narraciones enmarcadas en el nivel diegético.

en la siguiente cita de “Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre”:
“Formaron la misma familia de cachorritos de antes, y como antes, los coatíes salvajes *venían* de noche a visitar al coaticito civilizado, y se *sentaban* a su lado a comer pedacitos de huevos duros que él les *guardaba*, mientras ellos le *contaban* la vida de la selva” (67).
(Las cursivas son mías).

Sin embargo, aunque el tipo de narración en todos los relatos es *retrospectiva*, en el final de “La tortuga gigante”, “Las medias de los flamencos” y “La guerra de los yacarés” la narración pasa de ser *retrospectiva* a ser *simultánea*, ya que en la última parte de estos cuentos el tiempo gramatical utilizado por el narrador en el discurso narrativo es el presente, como mostraré a continuación: “Y así pasó. La tortuga, feliz y contenta con el cariño que le *tienen*, *pasea* por todo el jardín, y es la misma gran tortuga que *vemos* todos los días comiendo el pastito alrededor de las jaulas de los monos. (“La tortuga gigante”, 19). (Las cursivas son mías).

“Los peces volvieron también, los yacarés vivieron y *viven* todavía muy felices, porque se han acostumbrado al fin a ver pasar vapores y buques que *llevan* naranjas. Pero no *quieren* saber nada de buques de guerra” (“La guerra de los yacarés”, 49). (Las cursivas son mías).

Como se observa en los fragmentos anteriores, el tiempo gramatical utilizado por el narrador pasa a ser el presente y por lo tanto, la narración se convierte en *simultánea*. De acuerdo con Pimentel, la narración *retrospectiva* es extradiegética porque el narrador “se ubica en un nivel diegéticamente superior al del acontecimiento narrado. La narración *simultánea*, en cambio, no puede ser sino intradiegética” (*El relato*, 160). De tal forma, en estos tres cuentos ocurre algo poco común, porque el narrador, que es *heterodiegético* y se ubica en un nivel *extradiegético*, de pronto pasa ser parte del mundo narrado, aunque sin

ser un personaje, y se convierte en un narrador *intradiegético*. Este hecho es más evidente en la oración: “y es la misma gran tortuga que *vemos* todos los días comiendo el pastito alrededor de las jaulas de los monos. (“La tortuga gigante”, 19). (Las cursivas son mías). Al decir *vemos*, el narrador hace referencia a que tanto él como el narratario pueden ver a la tortuga, por lo tanto, en ese momento ambos se encuentran en el mismo nivel *diegético* que ella, mientras que en el resto del cuento el narrador se ubica claramente en un nivel *extradiegético*.

La narración *retrospectiva* utilizada de principio a fin es característica de los cuentos tradicionales y de los cuentos infantiles en general, en cambio, el uso de la narración *simultánea* al final del relato es común en las fábulas. Por ejemplo, la fábula “El águila, la liebre y el escarabajo” de Esopo termina de la siguiente manera: “Se levantó entonces Zeus para sacudirse aquella suciedad, y tiró por tierra los huevos sin darse cuenta. Por eso desde entonces, las águilas no ponen huevos en la época en que salen a volar los escarabajos” (*Fabulas* 14). A partir de lo anterior, puede decirse que al estar escritos en narración *retrospectiva*, los cuentos analizados conservan la estructura tradicional de los cuentos infantiles, y en los casos en los que al final aparece la narración *simultánea*, estos se asemejan a las fábulas. De este modo, considero que los tipos de narración utilizados en *Cuentos de la selva* no son azarosos, sino que dependen del tipo del lector al que están dirigidos.

III. 7. CONSIDERACIONES FINALES

Uno de los principales aportes de esta investigación ha sido realizar un análisis profundo de la estructura de los ocho relatos incluidos en *Cuentos de la selva*, con lo cual se ha analizado uno de los aspectos menos estudiados de uno de los libros más conocidos de

Horacio Quiroga. A partir del análisis efectuado en el discurso narrativo, se han determinado los recursos estructurales que emplea Quiroga para construir estos relatos. Lo anterior ha permitido observar dos cosas: 1) que los mecanismos utilizados por el escritor uruguayo para dirigirse a un público infantil coinciden, en su mayoría, con los recursos estructurales tradicionales de los cuentos infantiles occidentales y de las fábulas europeas; y 2), que, por otro lado, en estos cuentos aparecen varios elementos que no son propios de la literatura infantil y que, en cambio, son característicos de la narrativa *quiroguiana* dirigida a adultos y que también se desarrolla en el entorno selvático.

Finalmente, por medio del análisis realizado en el presente trabajo también se puede vislumbrar el mensaje que Quiroga transmite en este libro a sus lectores, niños y adultos, valiéndose de los diferentes elementos estructurales que integran el discurso narrativo. Así, observamos que, en contraste con el resto de la obra *quiroguiana* que se desarrolla en la selva, marcada casi siempre por la idea del hombre vulnerable que sucumbe ante la naturaleza devoradora, *Cuentos de la selva* presenta el ideal de una convivencia armónica entre el ser humano y el mundo natural y los seres que lo integran. No obstante, en el análisis observamos que este ideal es planteado de dos maneras distintas en los cuentos seleccionados. En unos, la convivencia armónica se logra porque los animales se sitúan en un nivel de igualdad con el hombre; en otros, los animales se convierten en animales domésticos por voluntad propia y, de este modo, se convierten en sometidos, sin embargo, a pesar de ubicarse en una posición de sometimiento los animales son tratados por los personajes humanos con respeto, con lo cual se establece una relación armónica entre hombres y animales en estos relatos.

Con base en lo anterior, a continuación expondré con mayor detalle las conclusiones a las que se ha llegado en la presente investigación a través del análisis comparativo efectuado.

CONCLUSIONES

A lo largo de la presente investigación se ha hablado en general sobre la obra de Horacio Quiroga y en particular del libro *Cuentos de la selva*, y de los distintos puntos de vista desde los que ha sido analizado. También se han expuesto los elementos que conforman el modelo de análisis planteado por Luz Aurora Pimentel, y las categorías sobre los tipos de personajes animales que Alejandro Lámbarry propone en su libro *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana*, ya que estos constituyen la herramienta utilizada para analizar el objeto de estudio. Finalmente, a partir de un análisis narratológico se ha profundizado en la estructura de los ocho relatos que conforman *Cuentos de la selva*.

Conocer la forma en la que están contruidos los cuentos seleccionados me ha permitido comparar sus estructuras para observar las similitudes y diferencias que existen entre ellos y, a su vez, me ha posibilitado determinar qué características comparten con las fábulas y los cuentos infantiles tradicionales, y en qué se asemejan o distinguen del resto de la narrativa de Horacio Quiroga.

Así, a partir del análisis narratológico realizado, y de su interpretación, he llegado a tres conclusiones fundamentales. La primera conclusión confirma la hipótesis de esta investigación y revela que, en efecto, existen repeticiones en la estructura de los ocho relatos analizados, que se dan en todos los niveles que conforman el discurso narrativo. Es importante señalar que no en todos los relatos se repiten los mismos aspectos, pero, en general, todos están contruidos de una manera muy similar, como se muestra a continuación.

Sobre el aspecto espacial, todos los relatos coinciden en desarrollarse en la selva, la cual se presenta como un lugar generoso pero, al mismo tiempo, adverso para sus habitantes. A su vez, dentro de la selva distintos espacios se repiten en varios de los

cuentos, como: la casa del hombre, el pueblo, la cueva y el hueco de un árbol. Por otro lado, en todos los relatos, aunque el espacio principal es la selva misionera o paraguaya, ésta nunca es referida con ese nombre y, en cambio, es denominada como “el monte”, “el campo” o “el bosque”. Sobre la construcción espacial, en casi todos los cuentos, con excepción de “La guerra de los yacarés” y “El paso del Yabebirí”, las descripciones que generan la ilusión del espacio son escasas y concisas.

En la dimensión temporal, todos los relatos coinciden en ser mayormente cronológicos y en estar escritos en narración singulativa. Además, en los ocho cuentos, los ritmos narrativos predominantes son el *resumen* y la *escena*, la cual se ubica tanto en el discurso figural, produciendo una sensación de simultaneidad, como en el discurso narrativo, generando un efecto de retardación.

En la dimensión actorial, en todos los relatos aparecen personajes animales pertenecientes a especies propias de la selva sudamericana, y que se presentan como animales antropomórficos, debido a que cuentan con una parte instintiva que los caracteriza como animales, y porque al mismo tiempo poseen rasgos de carácter humano tanto positivos como negativos. Por otra parte, en el nivel moral los animales son planteados como seres superiores al hombre porque su conducta positiva se muestra como un ejemplo a seguir, y sus actitudes negativas conllevan una moraleja. Sin embargo, en el nivel de conocimiento sobre el mundo los animales de *Cuentos de la selva* son inferiores al hombre porque ignoran aquello que sí conoce el narrador, y porque desconocen todo lo relacionado con el mundo humano.

Otra similitud que comparten los personajes animales entre sí es que todos, con excepción de los que aparecen en “Las medias de los flamencos”, pertenecen a la categoría de *animal político* establecida por Lámbarry. Esto es visible en la lucha de los animales por

la conquista de sus derechos y por el intento de situarse en un nivel de igualdad con el ser humano. Algunos de los personajes logran posicionarse en un nivel de igualdad con el ser humano, y otros permanecen en una situación de inferioridad debido a que se convierten en animales domésticos; sin embargo, al final de todos los relatos, excepto en “Las medias de los flamencos” y “La abeja haragana”, los animales se caracterizan por ganarse el respeto de los seres humanos y por establecer una relación pacífica o amistosa con los hombres.

En los animales antagonistas existe otra repetición, ya que en casi todos los relatos estos son tigres o serpientes, los cuales comparten la característica de ser depredadores en el mundo salvaje.

Una última repetición en la dimensión actorial radica en que, en todos los relatos, con excepción de “La abeja haragana”, aparecen personajes humanos, los cuales se dividen en dos tipos: los que ayudan a los animales y los que presentan una amenaza para ellos. Los humanos que ayudan a los animales, en todos los casos, son hombres bondadosos que viven en el monte en soledad o en compañía de sus hijos pequeños. En cambio, todos los personajes humanos que representan una amenaza para los animales se caracterizan por ser impositivos y agresivos.

En la perspectiva también se encuentra una recurrencia en los ocho relatos, ya que, en todos, la perspectiva predominante es la del narrador omnisciente en *focalización cero*, aunque, en ocasiones, ésta se intercala con la perspectiva de los personajes ubicada en el discurso narrativo.

En el aspecto de la enunciación narrativa, todos los cuentos coinciden en ser narrados por un narrador heterodiegético que en ocasiones le hace sentir su presencia al lector por medio del discurso gnómico o doxal, emitiendo juicios y opiniones sobre los personajes o las situaciones en que se encuentran.

Finalmente, en el nivel narrativo y en la temporalidad de la narración nuevamente coinciden los ocho relatos analizados, ya que en estos únicamente aparece el nivel *diegético*, y todos están escritos en narración *retrospectiva*. En el final de “La tortuga gigante”, “Las medias de los flamencos” y “La guerra de los yacarés”, hay una excepción porque la narración *retrospectiva* se convierte en una *simultánea*, sin embargo, debido a que en estos tres relatos la estructura de la temporalidad de la narración es igual, entre ellos también existe una repetición.

La segunda conclusión de esta investigación consiste en que la estructura de *Cuentos de la selva* es muy similar a la estructura de las fábulas y de los cuentos infantiles tradicionales de occidente. Las características principales que los relatos analizados comparten con los cuentos infantiles tradicionales son: el uso de descripciones simples y poco detalladas para generar la ilusión espacial; el predominio de la narración cronológica y singulativa en los aspectos temporales de *orden* y *frecuencia*, y la presencia del *resumen* y la *escena* como los ritmos predominantes en el aspecto temporal de *duración*; la presencia de personajes animales antropomórficos; la conducta de los personajes que conlleva una moraleja; la presencia de antagonistas animales que son depredadores en el mundo salvaje y que representan una amenaza para el hombre; la narración abordada, en su mayoría, desde la perspectiva de un narrador omnisciente; el uso de un narrador *heterodiegético* que emite juicios u opiniones mediante el discurso doxal; la presencia de un sólo nivel narrativo, que es el nivel *diegético*; y, en la temporalidad de la narración, el uso predominante de la narración retrospectiva y el cambio, en el final de algunos cuentos, de la narración retrospectiva a narración simultánea, aunque en este último caso la semejanza únicamente se da con las fábulas.

Sobre esta segunda conclusión, es importante señalar que, aunque los relatos analizados cuentan con varios rasgos de las estructuras tradicionales de los cuentos infantiles, en ellos también se ubican algunas características que los distinguen o que los hacen similares a cuentos dirigidos a lectores adultos. Los rasgos principales que distinguen a los cuentos seleccionados de los cuentos para niños son: la alternancia de perspectivas entre el punto de vista del narrador y el punto de vista de los personajes en la descripción del espacio; las *analepsis* ubicadas en algunos relatos; el uso de descripciones detalladas que se mezclan con acciones; la aparición del ritmo de la *escena* en el discurso narrativo; y la lucha de los animales por situarse en un nivel de igualdad con los seres humanos.

Como se ha señalado en el último capítulo de esta investigación, la presencia de *anacronías* temporales como las *analapsis*, las descripciones detalladas mediante las que se genera una sensación de movimiento, y el uso de la *escena* en el discurso narrativo, le dan un mayor dinamismo a la narración y aproximan al lector al mundo narrado, lo cual logra captar no sólo la atención de los niños sino también la de los lectores adultos. Así, la segunda conclusión de este trabajo es que la estructura de los relatos de *Cuentos de la selva* está conformada por varios elementos característicos de los cuentos infantiles tradicionales de occidente, pero al mismo tiempo, en ella se encuentran aspectos propios de la literatura dirigida a lectores adultos, por lo que, a pesar de estar dirigidos a niños, la estructura de estos relatos también logra captar la atención de los lectores adultos.

Finalmente, la tercera conclusión de esta investigación es que en *Cuentos de la selva* se encuentran varios aspectos que caracterizan a la narrativa *quiroguiana* que tiene como espacio a la selva sudamericana. Los elementos que comparten los relatos analizados con los cuentos de Quiroga que se desarrollan en un entorno selvático y que están dirigidos a lectores adultos son: el espacio de la selva presentado como un lugar adverso y hostil; la

presencia de los temas de la muerte y la enfermedad; la descripción detallada en los pasajes relacionados con la muerte y la violencia; el uso de puntos de vista contrarios en el discurso narrativo; la serpiente presentada como personaje antagonico; la presencia del personaje del hombre que vive en el monte solo o en compañía de sus hijos pequeños; la ausencia de personajes femeninos adultos; y la presencia de dos perspectivas contrarias: una en la que la narración es escrita desde la perspectiva de la naturaleza, donde el hombre es presentado como un agresor del mundo natural y lo humano es visto como lo ajeno o lo desconocido, como ocurre en “La guerra de los yacarés”; y otra en la que Quiroga plantea una idea positiva sobre la civilización al presentar a la naturaleza, representada por el espacio selvático, como una amenaza para el hombre y para los propios animales que forman parte de ella, ya que estos, en varios relatos, necesitan conseguir objetos fabricados por el hombre, como los medicamentos, para poder sobrevivir, o prefieren vivir en lugares civilizados, como la casa del hombre o el zoológico, en lugar de permanecer en su entorno natural.

A partir de las tres conclusiones fundamentales a las que se ha llegado a lo largo de esta investigación observamos que, como bien señalaba Alabarce, en la narrativa de Quiroga “fluye una misma realidad artística y psicológica” (X-XI), y descubrimos que esto ocurre no sólo en la narrativa dirigida a adultos, sino también en la narrativa dirigida a lectores infantiles.

Por otra parte, de las tres conclusiones a las que se ha llegado, se desprenden dos aspectos importantes. El primero consiste en que las recurrencias estructurales ubicadas en estos relatos, se deben, en su mayoría, a la intención de captar la atención de los lectores infantiles, ya que la mayoría de recursos empleados por Quiroga en todos los niveles del discurso narrativo atienden a la simplicidad del texto, a la transmisión de enseñanzas

morales, y a la intención de llamar la atención del lector y de generar en él una sensación de empatía hacia los personajes y hacia el narrador. Lo anterior es visible sobre todo en el uso de descripciones simples y poco detalladas en la construcción del espacio; en la narración abordada por un narrador *omnisciente en focalización cero*; en la presencia de un sólo nivel narrativo; en el uso prioritario de la narración *retrospectiva*; en la relación casi siempre de concordancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso narrativo en los aspectos temporales de *orden, frecuencia y duración*; y en el uso del discurso doxal con un fin empático y explicativo.

Por otra parte, observamos que, a través del uso recurrente de ciertos elementos estructurales, en estos relatos, Quiroga transmite una ideología de manera implícita. Sobre este punto, observamos, a partir del uso de la *escena* y de las descripciones en el discurso narrativo, que Quiroga, incluso en sus cuentos para niños, enfatiza algunos de los temas más representativos de su obra: la muerte, el dolor y la violencia.

Además, por medio de la construcción del espacio; de la perspectiva predominante del narrador omnisciente intercalada con la perspectiva de los personajes animales; de la presencia de animales polítricos; y del uso de la *escena* en el discurso narrativo, Quiroga presenta otro de los temas más importantes de su narrativa: la relación entre el hombre y la naturaleza. Dentro de este tema, Quiroga expresa, de manera implícita, un ideal sobre la civilización, que surge a partir de la confrontación de dos concepciones opuestas: el de una visión positiva sobre la civilización, en la que se valorizan los aspectos de la seguridad y la comodidad, los cuales son reafirmados mediante la construcción del espacio³¹; y el de la civilización planteada, desde la perspectiva de la naturaleza, como un ente invasor del

³¹ La selva presentada como un lugar hostil incluso para sus propios habitantes, y los espacios humanos expuestos como lugares seguros y confortables.

mundo natural. Este segundo aspecto es representado por los personajes humanos que aparecen en grupo (los marineros y los pescadores), y es reafirmado por el recurso de la *escena* en el discurso narrativo, debido a que éste enfatiza el intento de dominio de los hombres, como representantes de la civilización, sobre los animales, como representantes de la naturaleza, y la derrota que los hombres sufren debido a este intento de sometimiento. Así, partir de estas ideas, Quiroga valora las ventajas de la civilización, entendidas en este caso, como la obtención de comodidad y seguridad, pero reprueba cualquier intento de dominio sobre la naturaleza.

Por otro lado, la condena hacia el intento de sometimiento del hombre sobre la naturaleza, también es visible a través de los personajes y, particularmente, a través de la presencia de los animales políticos. En la construcción de los personajes, Quiroga reconoce al humano como un ser superior a los animales en el nivel de conocimiento sobre el mundo. Sin embargo, a diferencia de otros autores, como Kipling, para Quiroga la inteligencia no hace al hombre mejor que los animales ni tampoco le da derecho a dominarlos o a someterlos. Esta idea se ve reafirmada por el hecho de que los personajes animales sean planteados como seres superiores al hombre en el nivel moral, y a que son animales políticos que intentan situarse en un nivel de igualdad con el hombre; en la mayoría de las ocasiones los animales alcanzan el nivel de igualdad, pero, incluso en los casos en que no lo logran, son tratados con respeto por los seres humanos y conservan su libertad aun cuando se encuentren en cautiverio o se conviertan en animales domésticos. A partir de lo anterior, Quiroga plantea el ideal de una convivencia armónica entre el hombre y la naturaleza, en el cual, humanos y animales se ubican en un nivel de igualdad, y en el que ambos colaboran juntos en la lucha por la supervivencia. Este ideal es completamente distinto, e incluso opuesto, al planteado en la obra de Quiroga dirigida a adultos. Así, podemos decir que

Cuentos de la selva ocupa un lugar especial dentro de la narrativa *quiroguiana*, no sólo por el hecho de estar dirigido a lectores infantiles, sino también por el mensaje que transmite y que contrasta con el resto de la obra de este escritor.

BIBLIOGRAFÍA

Acereda Alberto. "Del criollismo a la urgencia existencial. Fatalidad y angustia en tres cuentos de Horacio Quiroga". *Castilla. Estudios de Literatura*, 26. 2001: 7-18.

Acevedo, Ramón Luis. "Kipling, Quiroga y los cuentos animales". *Estudios Hispánicos*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1979.

Alvarado Vega, Óscar. "El relato perfecto: teoría del cuento en Horacio Quiroga". *Revista Espiga* 7(14). 2007: 99-110.

Alvarado Vega, Óscar. "Los monstruos en la narrativa de Quiroga". *Revista humanidades*, 6(2). 2016: 1-17.

"Anónimo". *Las mil y una noches*. Buenos Aires: Colihue, 2006.

Arango, Manuel Antonio. "Sobre dos cuentos de Horacio Quiroga. Correlación en el tema de la muerte, ambiente y la estructura narrativa". *Thesaurus*. 37 (1). 1982: 153-161.

Arévalo Viveros, D. F. (2009). "El cuento es la selva: lectura crítica-ecológica de *Los cuentos de la selva* de Horacio Quiroga". *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 452°F (1). 2009: 121-132.

Ardila Rodríguez, Miguel Ángel. "Pasión, selva y muerte en la obra de Horacio Quiroga y José Eustasio Rivera". Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

Asimov, Isaac. *La última pregunta*. México: Flash, 1956. Digital.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1985.

Barrientos, Juan José. *Borges y la imaginación*. Ciudad de México: Editorial Katún, S.A., 1986.

Bizzarri, Hugo Oscar. "El Esopete ystoriado y las teorías sobre la fábula". *Acta Poética*, Vol. 32, N°. 2. 2011: 55-73.

Borges, Jorge Luis. "El sur", en *Ficciones*. México: Debolsillo, 1944.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Borges, Jorge Luis *apud* Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Borges*, 2ª ed., El Ateneo, Buenos Aires, 1996.

Bratosevich, Nicolás. *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*. Madrid: Gredos, 1973.

Bremond, Claude. “La lógica de los posibles narrativos”. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1966. 87-109.

Cadová, Romana. “La influencia de Edgar Allan Poe en Horacio Quiroga”. *Etudes romanes de Brno*, 1. 2007:149-157.

Canfield, Martha. “Horacio Quiroga: La selva sagrada y el reino imperfectible”. *Revista de la Universidad Nacional*. 1990: 31-34.

Cerrillo, Pedro y Jaime Jarcía Padrino. *Literatura infantil*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha. 1990.

Cerrillo, Pedro. “Concepto y caracterización de la literatura infantil”. *La literatura infantil en el siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001: 78-94.

Collard, Andrée. “La Muerte en los Cuentos de Horacio Quiroga”. *Hispania*. Sep. 1958: 278-281.

Colomer, Teresa. *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. España: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.

Córdova Arteaga, Edwin Humberto. “Análisis narratológico y textual de *Los cuentos de la selva* de Horacio Quiroga como Literatura Infantil y Juvenil”. Universidad Técnica Particular de Loja, 2014.

Corti, Erminio. “Algunas observaciones sobre la representación antropomórfica de los animales en la escritura de Horacio Quiroga”. *Iperstoria*. Oct. 2012.

Crow, John A. “La Locura de Horacio Quiroga”. *Revista Iberoamericana*, 1. 1939: 33-45.

Da Costa Toscano, Ana María (2005). *Andersen y Horacio Quiroga, dos personalidades con algo en común, escribir bajo el amparo del infortunio*. Facultad de Ciencias Humanas y sociales -UFP.

Delgado, José María y Brignole, Alberto J., *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Montevideo

De Sousa, Léa. “La Literatura Infantil de Horacio Quiroga – *Cuentos de la Selva*”. *Revista Perspectiva*, 1(4). 1985: 119-129.

Duarte, José. “Horacio Quiroga como escritor de frontera”. *Hipertexto*, 1. 2005: 116-120.

Español Celiméndiz, Miguel. “El elemento de lo fantástico en los cuentos de Horacio Quiroga”. *Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos*. 2015: 1-14.

Fleming, Leonor. “Horacio Quiroga y la crítica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 537. 1995: 103-108.

- -- Introducción. *Cuentos*, de Horacio Quiroga. Madrid, Cátedra, 2001.
- Flores, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1995.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Colombia: Santillana Ediciones Generales, 1967.
- Gardes de Fernández, Roxana. “Claves narrativas de Horacio Quiroga”. [en línea]. Conferencia dictada en el ciclo del Pen Club (sede Argentina). Museo Casa de Ricardo Rojas, septiembre 2007, Buenos Aires.
- Genette, Gérard. “Discurso del relato”, en *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1972.
- Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Gili Gaya, Samuel. *Estudios de lenguaje infantil*. Barcelona, Biblograf, 1974.
- Greimas, Julien. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette, 1979.
- Picado, Jézer. “Teoría y práctica del cuento en Hispanoamérica: el caso de Horacio Quiroga”. *Filología y Lingüística*, XI (1). 1985: 5-14.
- Hamon, Philippe. “Qu’est-ce qu’une description?”, en *Poétique*. París: Seuil, 1972.
- Hamon, Philippe. “Un discours contraint”, en R. Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*. París: Seuil. 1982 [1973].
- Hernández, Ana María. “Técnicas cinematográficas en tres cuentos de Horacio Quiroga”. *Cincinnati Romance Review*, 18. 1999: 80-89.
- Hernández, Luis Rafael. “Prólogo”. *Las cien mejores fábulas de Esopo*. Por Esopo. Madrid: Editorial Verbum, 2014.
- Huyke-Freiria, Isabel. “Sobre el proceso creativo en Horacio Quiroga: *El desierto y El hombre muerto*”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 6. 1979: 71-76.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1978 [1976].
- Jitrik, Noé. *Horacio Quiroga: una vida de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1959.
- Kipling, Rudyard. *El libro de la selva*. España: Alfaguara, 1894.
- Lámbarry, Alejandro. *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana*. México: Universidad Iberoamericana Puebla, 2015.

- Laurens, Laura. "Una carta de amor". Tesis. Universidad de los Andes, 2005.
- Lluch, Gemma. *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- Lolo, Eduardo. "Cuentos de la Selva de Horacio Quiroga: La 'otra' dicotomía Civilización VS. Barbarie." *Círculo: Revista de Cultura*, Vol. XXXV. 2006: 151-159.
- Luis Martul Tobío, Kathleen N. March. *Ejes conceptuales del pensamiento de Quiroga*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009: 73-87.
- Morales T., Leonidas "Historia de una ruptura: el tema de la naturaleza en Quiroga". *Revista Chilena de Literatura*, 22. Nov. 1983: 73-92.
- Olea Franco, Rafael. "Horacio Quiroga y el cuento fantástico". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LVI, núm. 2. Jul.-Dic. 2008: 467 -487.
- Palma Castro, Alejandro, José Sánchez Carbó, Alicia V. Ramírez Olivares, Felipe Ríos Baeza, Samantha Escobar Fuentes & Alejandro Ramírez Lámbarry. "Topoiesis: Procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)", *Romance Quarterly*, 64:1. 2017, 1-12, DOI: 10.1080/08831157.2017.1254467, 2016.
- Passamay, Luciana. "Prólogo". *Cuentos de la selva*. Por Horacio Quiroga. Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, S. A. 2014: 5-12.
- Pasteknik, Elsa Leonor. *El mito en la obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1997.
- Pavic, Milorad. *Pieza única*. México: Sexto Piso, 2007.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo veintiuno editores, S. A. de C. V., 1998.
- Poe, Edgar Allan. "Hawthorne", en *Ensayos y críticas, trad., introd. y notas J. Cortázar*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Ciudad de México: Colofón, 1928.
- Quintana Tejera, Luis. "La literatura infantil en Horacio Quiroga: un mensaje para los niños del mundo. *Cuentos de la selva*." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, No. 55. 2015: 237-250.
- Quiroga, Horacio. *Los arrecifes de coral*. Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1901.
- — — *El crimen del otro*. Buenos Aires: Editorial Emilio Spinelli, 1904.

- *Los perseguidos*. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires, 1905.
- *Historia de un amor turbio*. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires, 1905.
- *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Buenos Aires: Editorial Ltda, 1917.
- *Cuentos de la selva*. Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, S. A, 1918.
- *El salvaje*. Buenos Aires: Editorial Ltda, 1920.
- *Las sacrificadas*. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires, 1920.
- *Anaconda*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones, 1921.
- *El desierto*. Buenos Aires: Editorial Babel, 1924.
- *Los desterrados*. Buenos Aires: Editorial Babel. 1926.
- *Pasado Amor*. Buenos Aires: Editorial Babel. 1929.
- *Más allá*. Buenos Aires-Montevideo: Soc. Amigos del Libro Río Platense, 1935.
- *Diario de viaje a París de Horacio Quiroga*. Revista Inial, 1. Dic. 1949: 47-185.
- *Cuentos*. México: Editorial Porrúa, 1975.
- “Decálogo del perfecto cuentista”, en *Todos los cuentos*, 2ª ed., ed. crítica coord. por N. Baccino Ponce de León y J. Lafforgue, ALLCA, Madrid, 1997.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1983.
- Ríos, Muriel. “Exilio, invención, autodestrucción: la unidad de lugar de los desterrados de Horacio Quiroga”. Tesis. The University of Georgia, 2011.
- Rodríguez Monegal, E. (1961). *Las raíces de Horacio Quiroga. Ensayos*. Montevideo: Ediciones Ásir.
- *El desterrado: vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio. “Acerca de la definición de ‘cuento popular’ ”. *Literatura popular. Simposio sobre literatura popular*. México: Fundación Joaquín Díaz, 2010: 9-15.
- Roque da Silva, Ticiania. “Horacio Quiroga: La Muerte como Adversaria en su Obra”. *A pé da letra*, 4(1). 2002:171-178.

Rosario Toro, María Alejandra y Vitoria Materán, Ludimar. “La vida como discurso en la cuentística de Horacio Quiroga”. *Revista Cifra Nueva* -No. 024. 2012: 5-22.

Salgado, María A. “Lo fantástico en cuentos de Quiroga y de Cortázar”. *Explicación de Textos Literarios*, 4. 1975: 35-38.

Souto Alabarce, Arturo. “Introducción”. *Más cuentos, Cuentos de la selva*. Por Horacio Quiroga. Ciudad de México: Editorial Porrúa, S.A. de C.V. 2003. VII-XV.

Stanzel, Franz. *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986 [1979].

Todorov, Tzvetan. “Conquistar”. *La conquista de América: el problema del otro*. Trad. Flora Botton Burlá. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003: 59-136.

Uspensky, Boris. *A Poetics of Composition*. Berkeley y Londres: University of California Press, 1973.