

# HORACIO QUIROGA: LA SELVA SAGRADA Y EL REINO PERFECTIBLE

*La búsqueda de "las raíces" y de "la identidad" es una obsesión hispanoamericana. La experiencia de la selva transformó al hombre y al escritor Horacio Quiroga y le dio sentido a esta búsqueda: "La lucha por la supervivencia tiene un efecto terapéutico sobre la psiquis"*

**P**ARA SEGUIR una tradición crítica tal vez no muy justa, también nosotros, hemos privilegiado la temática de la selva, pero no como lugar específico retratado por la narrativa realista, sino como elaboración simbólica a partir de la experiencia real y como culminación de un viaje interior de purificación o viaje iniciático.

## **La búsqueda de las raíces**

Decía Emir Rodríguez Monegal que, al elegir la selva como hábitat, Horacio Quiroga asumía "su destino americano más hondo". Con ello, creemos, quería decir que se movía en la dirección de las raíces, precisamente hacia el reencuentro con su yo más profundo y desconocido y hacia la individualización de una identidad tormentosamente tergiversada por la historia.

La búsqueda de las raíces y la definición de su propia identidad es, como se sabe, una de las obsesiones de lo hispanoamericano. Tiene seguramente origen en la violenta colisión de lo español con lo indígena y en la abrupta ruptura de la armonía con la tierra, vigente en las culturas llamadas "primitivas" e imposible a partir de la *urbanización civilizadora*. Las oleadas migratorias que en los dos últimos siglos han ido completando y complicando el panorama étnico-cultural del Nuevo Mundo no hacen más que aumentar la angustia original: ¿quiénes somos? ¿de dónde venimos? La nostalgia de las raíces que tiene Horacio Quiroga es la nostalgia del hombre americano brutalmente separado de sus orígenes.

Ese "regreso" que él cumple no era fácil ni previsible en su momento histórico. Si bien el impulso que lo guiaba era común a muchos escritores que, como él, venían de una pasada militancia modernista, identificar esas raíces constituía un problema. En el Río de la Plata el mundo del *gaucho* o del *criollo* lo había cerrado Florencio Sánchez con la trilogía *Mijo el doctor* (1902), *La gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905). Atrás estaba el pasa-

do heroico de *Martín Fierro*, ahora invertido en el mundo antiheroico de Javier de Viana y de Roberto Payró, con sus paisanos ventajeros, viciosos y delincuentes. Atrás quedaba también la invención de una mitología uruguaya donde la selva y el indio eran tan falsos como la supuesta base teológica del *Tabaré* de Juan Zorilla de San Martín. Identificar las raíces con la selva, o mejor elegir la selva como sitio privilegiado del origen, como emblema de la matriz, no era nada previsible. Dejar *realmente* la ciudad para abrazar la selva e ir a buscar allá la pureza original constituía además una intuición genial y un acto de coraje. Haciendo así, Horacio Quiroga se ponía en las antípodas de D.F. Sarmiento, quien desde la publicación de su *Facundo* en 1845 había sentenciado que las ciudades y especialmente Buenos Aires eran islas de civilización rodeadas y asediadas por la barbarie de los campos. El prestigio de Sarmiento, que incluso fue presidente de la Argentina dos veces, ha sido grande y por muchos motivos muy justificado. El prestigio de su dicotomía, que sobrevive a las justas críticas de José Martí, es menos comprensible. Quiroga, que por una curiosa simetría de gusto borgiano era descendiente de Facundo, invirtió la valoración de los términos sarmientinos: quien busca la vida de la selva es una especie de Robinson que persigue una isla de vida más verdadera. Y la selva, que separa de la civilización, que *aisla*, tiene extraordinarios poderes terapéuticos; pero, a su vez, está amenazada por la civilización corruptora de las ciudades, por el afán de dominio del hombre, el gran destructor.

## **Consagración de la selva**

La experiencia de la selva modificó completamente al hombre y al escritor Horacio Quiroga. Quienes lo conocieron dicen que, ya instalado en Misiones, aprendió a hacer todo con sus manos, desde los instrumentos que le servían para trabajar la tierra, para la caza y para la pes-

ca, hasta sus ropas y las de sus hijos, curtía y cosía el cuero, fabricaba incluso sus propias canoas. La selva fue para él una escuela de vida y las duras condiciones que impone en este medio la lucha por la supervivencia tienen, decía Quiroga, un efecto terapéutico sobre la psiquis.

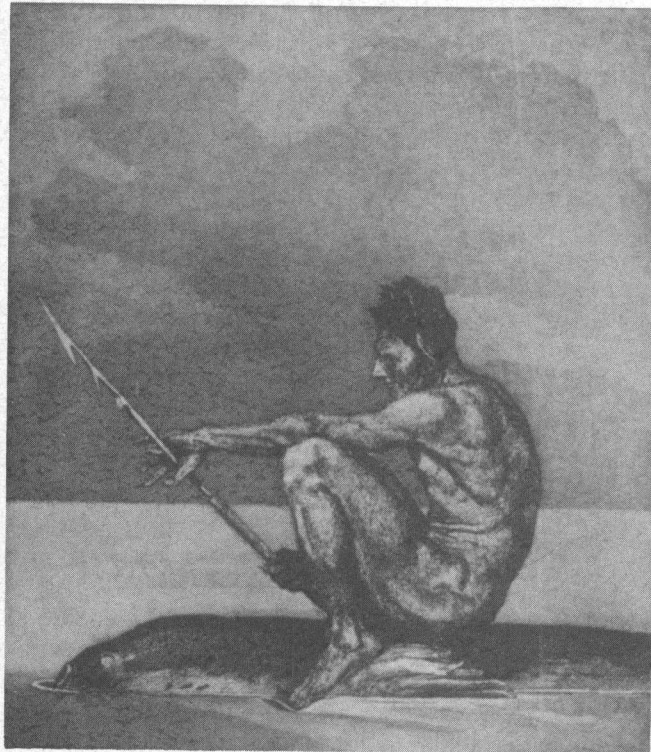
La selva le resulta al mismo tiempo una escuela de realismo en la que su literatura se modifica, ya a partir de 1903, cuando acompaña como fotógrafo al maestro Lugones en la expedición a Misiones. Los resabios modernistas de *Los arrecifes de coral* y de algunos cuentos iniciales desaparecen completamente y su estilo se va haciendo cada vez más ceñido y esencial, hasta el punto de despertar las sospechas de algunos puristas de la lengua como Guillermo de Torre. Su realismo, que convive con su vocación a lo fantástico, será cada vez más escueto y descarnado (un célebre ejemplo se halla en "El almohadón de pluma" de 1907), hasta metamorfosearse en una doble tendencia testimonial y parabólica (de las que son respectivos ejemplos "Tacuara-mansión" y "Juan Darién", ambos de 1920), en la que la selva se retrata para trascenderse, se proyecta más allá de sí misma, como encarnación de una condición humana original, moralmente superior. La parábola (otros ejemplos son "La señorita leona", "El potro salvaje", etc.) resulta además la confluencia de lo fantástico con la temática de la selva, que tiene origen en la narración realista.

La denuncia social vinculada a la temática de la selva está presente en la obra de Quiroga (ejemplo también famoso es "Los mensú"), así como en la de su coetáneo

José Eustasio Rivera, cuya novela *La vorágine* (1926) fue comentada con gran entusiasmo por Quiroga en las páginas de *La Nación* de Buenos Aires. Sin embargo el signo característico de la selva quiroguiana es otro: es la fundación con ella de un lugar sagrado donde el hombre, arrancado de su origen y pervertido en su naturaleza originalmente buena, es llamado a probar su propia condición. La selva entonces como lugar de iniciación, como sitio destinado al cumplimiento de un rito de paso del cual no todos son conscientes y no todos resultan vencedores.

Un cuento en particular, publicado por primera vez en la revista *Caras y Caretas* en 1911, "La miel silvestre", establece el principio fundamental de la sacralidad de la selva. Un joven, significativamente llamado Benincasa, siente la fascinación de la selva y decide experimentarla; pero calcula mal, tanto su propia condición cuanto el grado de desafío que ésta implica. Su destino final tiene mucho más que ver con la consecuencialidad lógica que con el azar. Las transgresiones que comete son varias, desde el ridículo cuidado de sus botas en medio de los yacarés al torpe uso del machete en inútil perjuicio de la vegetación. Toda su actitud se puede definir como la de un intruso en un lugar que merece respeto y temor, un intruso que no se da bien cuenta de dónde se encuentra. La selva, lugar de purificación, ya tiene para Quiroga un valor sagrado; y el intruso va adquiriendo cada vez más el carácter del profano y del sacrílego. La última transgresión de Benincasa es el robo de la miel y le costará la vida. Tampoco parece casual que las hormigas que se lo comen vivo se llamen "corrección".

KLINGER. De la serie: "Eve and the Future: Second Future", 1880.



### Una forma de panteísmo

Desde el momento en que la selva se constituye en "lugar sagrado" dentro del cual el hombre se "inicia" en el conocimiento de la verdad, todo lo que vive en la selva, plantas, animales y hombres, resulta la manifestación tangible de esa misma verdad. A los ojos de quien ha tenido esa revelación todas las creaturas tienen el mismo valor porque todos son, de un modo o de otro, manifestación de una misma potencia superior. "Sintió en su corazón herido que ante la suprema ley del Universo, una vida equivale a otra vida...", nos dice el narrador de "Juan Darién" a propósito de una mujer que, habiendo perdido a su hijito, recoge y amamanta un tigre de pocos días.

Para Quiroga, si Dios existe se identifica seguramente con la naturaleza. Ese panteísmo fundamental tiene un reflejo preciso en su técnica narrativa. En cuentos como "Yaguaí", "La insolación", "El alambre de púas", "El hombre muerto", "A la deriva", la perspectiva del narrador (o la "visión" en términos narratológicos) es la misma. Yaguaí no habla pero piensa, recuerda, sufre, es humillado y —héroe él también de su pequeño universo— recupera la propia dignidad en un acto de coraje. El pequeño fox-terrier no está humanizado pero es uno de los personajes más humanos de Quiroga. Los

perros de “La insolación” hablan, pero su lenguaje en seguida resulta verosímil al lector: las cosas que se dicen entre ellos tienen que ver con la realidad inmediatamente percibida, con una memoria de corto alcance y —en esto más sensibles que el hombre— con ciertos fenómenos de percepción extrasensorial. Más o menos lo mismo se puede decir de los caballos de “El alambre de púas” o del hombre de “A la deriva”. Este último aparece focalizado del mismo modo que la víbora que la causará la muerte. Luego, a lo largo del cuento, lo que sabemos de él, tanto por lo que piensa como por lo que dice, no es mucho más elaborado que lo que dicen o piensan los animales de los otros cuentos: que le duele el pie, que tiene sed, sensación de abultamiento, se acuerda de un antiguo patrón, ya está mejor, se siente helado...

Si el cuento termina con la muerte del protagonista, la técnica del narrador es también idéntica ya sea que se trate de un animal o de un ser humano. Primero enfoca de cerca al personaje —visión interna, en términos narratológicos— y conocemos su intimidad única e inconfundible, aun cuando esa intimidad está hecha de simples percepciones y de modestos recuerdos o sentimientos. En cambio cuando el personaje ha muerto, el narrador se

aleja de él, lo enfoca en la totalidad del paisaje que lo envuelve y lo ve desde afuera —visión externa—, o bien a través de la perspectiva de un personaje secundario (el tío de Benincasa o el padre de los niños en “Yaguai”), y de todos modos ya no sujeto sino objeto, diluido en un conjunto, perdido y ganado en el ciclo vital que lo anula y lo recrea.

### El mono y la serpiente

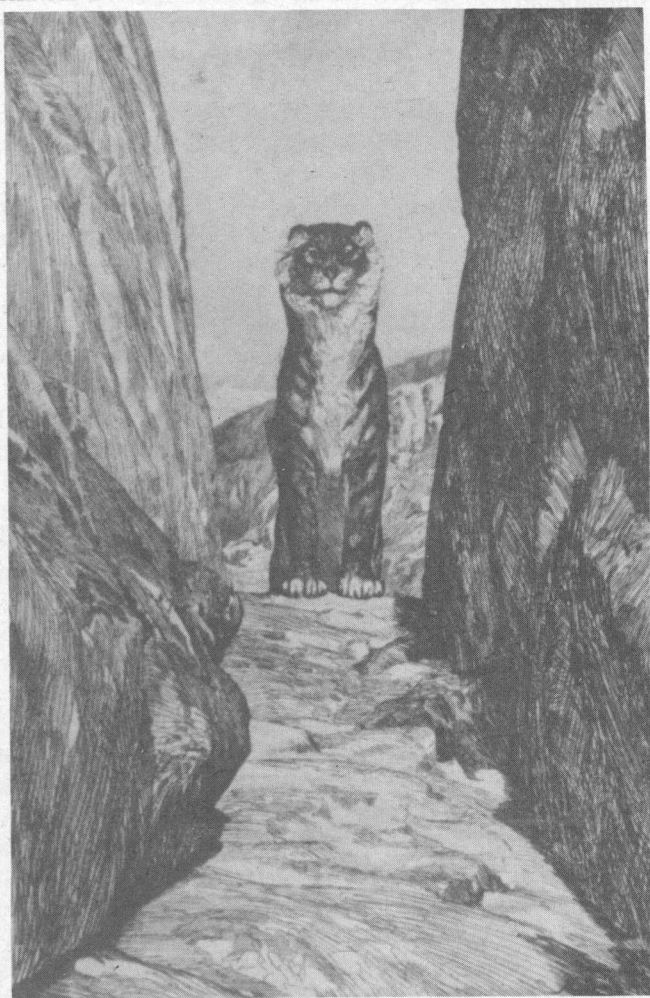
En esta amorosa nivelación panteística, sin embargo, un animal se separa de todos los demás, blanco indefectible del desprecio de Quiroga: el mono. Varios cuentos lo atestiguan: desde “El mono que asesinó” hasta “El almohadón de pluma” donde la imagen obsesiva de los delirios de Alicia, asociada a la de su insensible marido, es precisamente la de un “antropoide”. Ya en “El salvaje” se declara explícitamente que el mono corresponde a un estadio inferior de la evolución del hombre. Atraído por las doctrinas de Darwin, varios de cuyos libros seguramente conocía, Quiroga no acepta que la evolución se detenga. El mono, que pudo ser hombre, es para él culpable de su misma limitación y por lo tanto desdeñable. Al mismo tiempo, el hombre que habiendo evolucionado y desarrollado enormemente su inteligencia ha alcanzado un punto de ruptura con su ambiente natural, separándose de él y destruyendo la antigua armonía que era su fuerza y su riqueza, es también culpable e imperdonable. Dice el protagonista de “El salvaje”: “Desde miles de años la especie humana va al desastre. Ha vuelto al mono, guardando la inteligencia del hombre”.

En el extremo opuesto está la serpiente. En la naturaleza existen “conjunciones fatales” —nos recuerda Quiroga en “El regreso de Anaconda”—, binomios enemigos que nada puede reconciliar, y uno de ellos es el del mono y la serpiente. Este mismo binomio constituye la expresión vertical de una valoración simbólica del reino animal. El punto más bajo de la escala la ocupa el mono, cuyo cercano parentesco con el hombre lo vuelve odioso porque recuerda un origen común que no ha sabido corregir ni mejorar. El punto más alto de la escala lo ocupa la serpiente. Esta, como arquetipo de la imaginación de todos los tiempos, es el más *terrestre* de los animales, especie de *raíz animalizada* tiene la facultad de horadar la tierra, deslizarse dentro de ella y asomarse improvisamente, saliendo de las profundidades. “La serpiente —dice Bachelard— es el lazo de unión entre el reino vegetal y el reino animal” (cfr. *La terre et les rêveries du repos*, José Corti, París, 1986, pp. 261 y ss.).

### Anaconda

Dos famosas *nouvelles* de Quiroga giran alrededor de una serpiente boa del tipo *anaconda*: son, precisamente, *Anaconda* (1921) y *El regreso de Anaconda* (1926). Es importante señalar que en la primera de ellas los antagonistas no son, como puede parecer a primera vista, el hombre y la serpiente, sino las serpientes venenosas y las culebras. Para Quiroga la ética es inseparable de la vida de la selva y aquí subraya la superioridad moral de los se-

KLINGER. De la serie: “Eve and the Future: First Future”.



res que en la lucha por la supervivencia usan medios “nobles”, como “la energía de nervios y músculos”, a diferencia de los que para defenderse, porque son torpes, pesados, poco inteligentes o incapaces, sólo pueden “asesinar a traición”, como las serpientes venenosas.

En la primera de las *nouvelles*, Anaconda es simplemente un personaje lleno de vitalidad, fresca y simpática. En la segunda, su valor simbólico se multiplica. La misión que ella debe llevar a cabo es una misión *heroica*. Siendo el más terrestre de los animales, parece la más indicada para llevar la bandera de la reapropiación del río y de la selva, invadidos por el hombre, el gran destructor. “El hombre fue, es y será el más cruel enemigo de la selva”, dice Anaconda. Lo que ella busca es recuperar la pureza del espacio sagrado, renovar la antigua comunión panteísta, la que el hombre conoció en un pasado más feliz.

Todos los lectores de Quiroga recuerdan que Anaconda fracasa, que la inundación cede y que los camalotes que sus aliados –todos los animales de la selva– habían pacientemente conducido sobre las aguas revueltas se van a depositar mansamente en las orillas. Además la frustración de Anaconda es doble porque en el río ella ha encontrado a un pobre mensú herido, echado sobre un cobertizo a la deriva, y se ha empeñado en defenderlo de los varios tentativos de agresión de parte de los otros animales y en especial de las serpientes venenosas. ¿No es el enemigo? Entonces ¿por qué no matarlo? Es la pregunta que todos le dirigen a Anaconda y ella, sin saber por qué, con sublime tozudez, lo defiende. Pero el mensú muere y así las dos tareas en las que Anaconda se había empeñado fracasan.

Entonces el boa hace algo inesperado, sorprendente y conmovedor: “Poco a poco, con la lentitud que ella habría puesto ante un santuario natural, Anaconda fue arrollándose. Y junto al hombre que ella había defendido como a su vida propia, al fecundo calor de su descomposición –póstumo tributo de agradecimiento, que quizás la selva hubiera comprendido–, Anaconda comenzó a poner sus huevos”. Lo que conmueve al lector es naturalmente la espontánea alquimia por medio de la cual Anaconda transforma los signos de muerte en principios de vida. Luego, que el hombre agradezca la solidaridad del boa protegiendo su prole con el último calor de que dispone, es decir, el de su propia putrefacción, es un gesto que *la selva puede entender* porque es en la selva donde vale la misteriosa y piadosa ley según la cual “una vida equivale a otra vida”.

Por otra parte, el gesto de Anaconda, que antes de poner sus huevos se *enrolla* lentamente, despierta la inevitable asociación con el arquetipo de la serpiente-anillo, la serpiente que se muerde la cola, el *ouroboros*, símbolo de la eternidad viviente, “vida que sale de la muerte y muerte que sale de la vida, no como los contrarios de la lógica platónica sino como una inversión sin fin de la materia de muerte y de la materia de vida” (cfr. Bachelard, *cit.*).

*El regreso de Anaconda* se concluye con un triunfo aparente del hombre en su calidad de invasor: desde un buque unos hombres divisan al boa y al hombre muerto a su lado e interpretando mal la situación disparan matando al boa. Sin embargo, antes de morir Anaconda ve en el agua la selva reflejada, *invertida*, y su visión tiene un efecto balsámico y prometedor. En esta visión también figura “la casa sonriente del mensú”. La imagen parece asegurar la posibilidad de una futura inversión del orden de cosas, mediante la cual la selva profanada volverá a ser sagrada, el hombre enemigo que invade, saquea, mata será sustituido por el hombre otra vez en armonía con la naturaleza, como el pobre mensú en tácita alianza con el boa, y la prole del boa –emblema de la sagrada vida del bosque– podrá finalmente vivir sin zozobra.

Si Anaconda es un animal superior (un animal mítico), anuncia la perfectibilidad del reino animal, que a su vez anuncia la perfectibilidad del hombre. Anaconda no puede declararse enemiga de *todos* los hombres. Tiene que haber un elegido a quien destinar el resultado de su obra. En ese contexto, el mensú resulta una especie de Noé absolutamente trágico, porque su muerte posterga la redención. Al mismo tiempo el gesto de Anaconda lo señala como la humilde raíz ignara de una futura y mejor humanidad.



MAX KLINGER

*Nació en Uruguay. En 1973 se graduó en Filosofía y Letras en Colombia. Desde 1975 vive en Italia, en donde es profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Florencia. Es traductora, ensayista y poeta. Ha publicado los siguientes libros: El “Patriarca” de García Márquez. Arquetipo Literario del Dictador Hispanoamericano, Università Degli Studi di Firenze, 1984. La provincia inmutable: estudios sobre R. López Velarde, Florencia, 1981. Anunciaciones (poesía), Colombia, 1976. Mar/Mare, Colombia, 1989. EL VIAJE DE ORFEO (poesía), acaba de ser publicado en Montevideo, por la editorial Signos.*