



# LO FANTASTICO EN LA CUENTISTICA DE HORACIO QUIROGA.

**Argenis Pérez Huggins.**

Instituto Pedagógico de Caracas

## 1. *Análisis de El hombre muerto*

### 1. *Organización del discurso.*

#### 1.1. *Los planos narrativos: Los registros verbales.*

El cuento comienza con un discurso referencial mediante el cual el narrador omnisciente diseña para el receptor tanto el paisaje circundante como la conclusión del eje accional del actante-protagonista, ya que el relato invierte las situaciones narrativas canónicas: comienza por el final.

El hombre y su machete acababan de limpiar la quinta calle del bananal. Faltábanles aún dos calles; pero como en éstas abundaban las chircas y malvas silvestres, la tarea que tenían por delante era muy poca cosa. El hombre echó, en consecuencia, una mirada satisfecha a los arbustos rozados y cruzó el alambrado para tenderse un rato en la gramilla... Mas al bajar el alambre de púa y pasar el cuerpo, su pie izquierdo resbaló sobre un trozo de corteza desprendida del poste, a tiempo que el machete se le escapaba de la mano. Mientras caía, el hombre tuvo la impresión sumamente lejana de no ver el machete de plano en el suelo. (1),

---

1.- H. Quiroga. *Los Desterrados*. Buenos Aires, Losada, 1974. p. 69.

No obstante la denotación implícita en este estrato del discurso, existen en él dos sintagmas que no sólo contaminan de ambigüedad los signos transitivos de la emisión, sino que introducen la connotación a nivel de una intransitividad del signo. En efecto, al atribuir una misma función al hombre y su machete se está identificando sujeto con objeto y cargando a éste de una calificación mágica; de igual manera, el actante (El hombre) pasa de una visión objetiva del mundo, de su mundo concreto, a una modalización interna: “tuvo la impresión... de no ver el machete...”; de manera que las señales se le transforman en indicios remitidos a la subjetividad con que empieza a percibir el mundo, a partir del incidente que acaba de experimentar: resbaló y el pequeño machete se le escapó de las manos. En esta forma, mientras “estaba tendido en la gramilla tal como él quería... surgían de su camisa el puño y la mitad de la hoja del machete; pero el resto no se veía (2)”. De allí que el resbalón se va convirtiendo en un motivo ciego que sirve de conector entre dos niveles de la realidad del sujeto del enunciado: a) el plano de su quehacer, condensado sintácticamente por el deseo de tenderse a descansar en la gramilla, y b) la vaga certidumbre de apreciar “mentalmente la extensión y la trayectoria del machete dentro de su vientre, y adquirió, fría, matemática e inexorablemente, la seguridad de que acababa de llegar al término de su existencia” (3).

A este registro se yuxtapone otro eminentemente conceptual donde el narrador, en tercera persona, hace consideraciones en torno a la muerte.

En el transcurso de la vida se piensa muchas veces en que un día, tras años, meses, semanas y días preparatorios, llegaremos a nuestro turno al umbral de la muerte. Es la ley fatal aceptada y prevista... Pero entre el instante actual y esa postrera expiración, ¡qué de sueños, trastornos, esperanzas y dramas presumimos en nuestra vida! ¡Qué nos reserva aún esta existencia llena de vigor, antes de su eliminación del escenario humano (4)!

Aquí se hallan, teóricamente, los “sintagmas remáticos” (5) que figurarán una de las bases ideológicas de la estructura dramática del cuento en su dialéctica interna. Entre este registro y el que lo sucede, hay una conexión sintáctica, «Aún», que introducirá todos los niveles de interiorización del

---

2.- H. Quiroga. *Los Desterrados*, p. 69.

3.- *Ibid.* p. 70.

4.- *Los Desterrados*, p. 70.

5.- Cf. esta noción en Bense (Bense Max y Walter E. *La Semiótica Gula Alfabética*. Barcelona, Anagrama, 1975) p. 132. Según este autor, que sigue a Peirce se llama “remántica a una interpretación...”

actante sujeto a través de una técnica de estilo indirecto libre, mediante la cual el narrador omnisciente asume el yo del sujeto del enunciado a fin de detectar todos los actos interiores que se operan en el fluir de su conciencia; este estrato se alterna con discursos referenciales, pero éstos, a medida que se intensifica el dramatismo interno, van desapareciendo para ser subsumidos por los signos indiciales emitidos por la ambigüedad perceptiva del actuante. Se constata que el doble plano en que se mueve el narrador: de omnisciencia a visión con (omnisciencia selectiva), responde, a su vez, a las mismas oscilaciones en que se desarrolla la funcionalidad del héroe, como sujeto del enunciado.

El hombre resiste ¡es tan imprevisible ese horror y piensa: es una pesadilla; ¡eso es! ¿Qué ha cambiado? Nada. Y mira: ¿no es acaso ese bananal? ¿No viene todas las mañanas a limpiarlo? ¿Quién lo conoce como él? Ve perfectamente el bananal, muy raleado, y las anchas hojas desnudas al sol... (6).

### 1.2. *La Sintaxis del discurso:*

El cuento comienza con una oración donde hay un sujeto de doble emisión: el hombre-el machete; entre ambos se alternan las funcionalidades de los primeros bloques sintagmáticos; sin embargo, el machete se va cargando connotativamente hasta convertirse en un leitmotiv...'' se le escapaba de las manos'', ''surgía de su camisa el puño y la mitad de la hoja del machete'', ''echó una mirada de reojo a la empuñadura del machete'' (7), mientras el instrumento va adquiriendo una función mágica, el actante, a su vez, se persuade, ''fría, matemática e inexorablemente'', de que ha acabado su existencia; de allí que podría asegurarse que el machete se va potenciando en tanto que el sujeto va padeciendo una despotencialización en la estructura narrativa. Simultáneamente, el narrador introduce un discurso conceptual cuyo tema es la muerte. Este registro, no sólo distiende verbalmente la intensidad dramática del momento, sino que contiene las bases ideológicas de una de las isotopías del relato: la fatalidad de la muerte, así como los ''sueños, trastornos y esperanzas'' que enfrentamos a esa fatalidad; de manera que en este estrato narrativo tenemos una bi-isotopía. De allí, la función cardinal que tiene en el desarrollo dramático del relato.

El registro siguiente comienza por una estructura interrogativa que remite indicialmente a las divagaciones internas del agente: «Aún»;

---

6.- *Los Desterrados*. p. 71.

7.- *Ibid.* p. 69-70.

conecta sintáctica y semánticamente las motivaciones del enunciado anterior con sintagmas construidos a base de estilo indirecto libre:

No han pasado dos segundos: el sol exactamente a la misma altura; las sombras no han avanzado un milímetro. Bruscamente acaban de resolverse para el hombre tendido las divagaciones a largo plazo: se está muriendo.

Muerto. Puede considerarse muerto en su cómica postura.

Pero el hombre abre los ojos y mira. ¿Qué tiempo ha pasado? ¿Qué cataclismo ha sobrevenido en el mundo? ¿Qué trastorno de la naturaleza trasuda el horrible acontecimiento?

Va a morir. Fría, fatal e ineludiblemente, va a morir (8).

Como vemos, hay una inmersión del narrador en el mundo del actante protagonista. Las oraciones interrogativas participan tanto del habla del emisor como de la del actante, implican actos interiores que indician la búsqueda del agente por hallar en la naturaleza las señales precisas de su muerte; de allí las constantes léxicas: “se está muriendo”, “muerto”, “va a morir”, las cuales son variantes funcionales del “legisigno”: La muerte, tema del discurso conceptual anterior. En disyunción sintáctica y semántica, el narrador introduce la lexía “El hombre resiste”. En conjunción de signos interrogativos y admirativos, de precisa función emotiva, el narrador va detectando los procesos laberínticos de la conciencia en el hombre: a través de un montaje cinematográfico éste ve desfilar todos los actos cotidianos; unos, producto de su autorreflexividad; otros, generados por la evocación:

¡Es tan imprevisto ese horror!... ¿Qué ha cambiado?

Y mira: ¿no es acaso ese bananal su bananal?... Es la calma del mediodía; pronto deben ser las doce... Pero entre los bananos, allá arriba, el hombre ve desde el duro suelo el techo rojo de su casa... Todo, todo exactamente como siempre; el sol de fuego, el aire vibrante y solitario, los bananos inmóviles, el alambrado de postes muy gruesos y altos que pronto tendrá que cambiar (9).

Los verbos “piensa”, “mira”, “ve”, “deben ser”, “sabe”, denotan un proceso interior, subjetivo. “Yo pienso que él piensa; o, yo veo que él ve perfectamente el bananal; o, ya sé que él sabe muy bien...

---

8.- Los Desterrados p. 70-71.

9.- *Los Desterrados*. p. 71.

Esto nos indica que, en apariencia, el emisor está verificando modalidades internas del sujeto del enunciado, pero como, a su vez, su discurso traduce la primera persona del actuante, ese "él" no es sino un sustituto metonímico de un yo que se desdobra para asumir una correlación de subjetividad con el agente -protagonista:

¡Muerto! ¿Pero es posible? ¿No es este uno de los tantos días en que ha salido al amanecer de su casa con el machete en la mano? ¿No está allí mismo, a cuatro metros de él, su caballo, su malacara, oliendo parsimoniosamente el alambre de púa? (10).

La evocación del agente se orienta a estratificar el tiempo en un presente que se vuelve pasado irreversible, a despecho de su evocación; en efecto, hay un absoluto predominio del presente verbal: "sabe, está, alcanza, ve, no puede ver..."; estas formas temporales, propias por lo demás de las modalidades discursivas del acto poético, tienden a construir un instante mediante la organización progresiva y retrogresiva de un "antes" y un "ahora" que se vuelven existenciales por la memoria del sujeto, pero que concurren en un momento fugaz de su experiencia: Todo está como siempre. Precisamente, como se niega a morir, se aferra a un tiempo y un espacio detenidos, símbolos metafóricos y metonímicos de su resistencia vital ante la muerte. De allí la visualización del muchacho "que pasa todas las mañanas hacia el puerto nuevo, a las once y media. Y siempre silbando" (11); pero el discurso reintroduce la ambigüedad y la oscilación existenciales del actante: "Solo él es distinto", en efecto, este sintagma establece una distancia estilística y semántica con el registro anterior.

Desde hace dos minutos su persona, su personalidad viviente, nada tiene ya que ver ni con el potrero, que formó él mismo a azada, durante cinco meses consecutivos; ni con el bananal, obra de sus solas manos. Ni con su familia. Ha sido arrancado bruscamente, naturalmente, por obra de una cáscara lustrosa y un machete en el vientre. Hace dos minutos: se muere (12).

Aquí nos encontramos con la aparición precisa del tiempo cronológico: Hace dos minutos se muere. Este tiempo actúa como motivo ciego que desvía la accionalidad del sujeto; es, a su vez, un agente frustrador que funciona a través de dos sujetos, sustitutos metonímicos de él: una cáscara

---

10. *Los Desterrados*, p. 71.

11. *Ibid.*, p. 72.

12. *Ibidem*.

lustrosa, y un machete en el vientre. De esta manera, puede establecerse una isotopía esencial en el relato, detectable a nivel onomasiológico: el tiempo, con dos variantes combinatorias: a) tiempo existencial, mediante el cual el hombre sigue viviendo, congela su temporalidad, incluso a nivel de sus proyectos: "el alambrado de postes muy gruesos y altos que pronto tendrá que cambiar", en oposición antagónica con b) el tiempo cronológico, lineal, que destruye sus proyectos, lo "arranca bruscamente" hace dos minutos y cuyos semas distintivos son el azar, la instantaneidad, la fatalidad: así como "la cáscara lustrosa" y el "machete" se transforman en objetos ayudantes del tiempo y sujetos narrativos, simultáneamente, generadores de la cosificación del actante. La repetición anafórica de la conjunción Ni, connota la disyunción, operada por el tiempo, entre el agente, convertido en objeto de la situación narrativa, y su mundo cotidiano.

De nuevo, el discurso introduce, en oposición paradigmática con el bloque sintáctico anterior, la unidad léxica "se resiste"; la cual constituye un sema calificadorio de la funcionalidad del agente: la voluntad de vivir. Aparecen entonces dos unidades significativas: a) su caballo malacara; b) el adjetivo "fatigado"; ambos son indicios anticipativos de diferentes niveles en la estructura superficial y en la gramática profunda del texto. En efecto, el caballo está "oliendo parsimoniosamente el alambre de púa", o "resoplando cauteloso ante las púas del alambre. ¡Lo ve perfectamente: sabe que no se atreve a doblar la esquina del alambrado, porque él está echado casi al pie del poste"; por otra parte, la visualización estática del paisaje, objetiva los procesos internos y sirve de interpretante a la detención temporal que se realiza gradualmente en el sujeto del enunciado: "El sol cae a plomo, y la calma es muy grande, pues ni un fleco de los bananos se mueve. Todos los días como ese, ha visto las mismas cosas" (13). Pero el hombre se siente "fatigado", está tendido en la gramilla como fue su deseo original; "está ante el aspecto normal y monótono de cuanto mira" (14), por eso no cree que haya resbalado, ya que todo transcurre como todos los días, "como ése". El demostrativo tiene doble connotación, no sólo por la indeterminación temporal, sino que, simultáneamente, remite a la enigmática valoración que el propio actante tiene de lo que acaba de sucederle; de allí que, en la terminología de Peirce, sea un legisigno remático indicial (15), dependiente de la subjetividad del actante. De esta manera, el hombre está fatigado "pero descansa solo", adjetivos que son

---

13.- *Los Desterrados*, p. 71-73.

14.- *Ibid.*, p. 72.

15.- PEIRCE, Ch. S. *La Ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión, p. 34.

constituyentes de la cardinalidad funcional del agente en la superficie del relato. Sólo descansa de la fatiga del trabajo, de allí que pueda oír, por presunción, “la voz de su chico menor: ¡Piapiá! ¡Piapiá!”... ¡Qué pesadilla! Pero es uno de los tantos días, trivial como todos, claro está (16)”, y un día común del cual percibe los cualisignos: “Luz excesiva, sombras amarillentas, calor silencioso de horno sobre la carne” (17).

De manera que los adjetivos *fatigado* y *cansado* y su variante funcional descansar, se convierten en leitmotiv y en reforzativos del semema: voluntad de vivir. Como está descansando, el actante” puede abandonar un instante su cuerpo y ver desde el tajamar por él construido, el trivial paisaje de siempre” (18); esta evasión de sí mismo, “con la mente”, le permite contemplar desde lejos el paisaje, y aún más, “puede verse a él mismo”, como un pequeño bulto asoleado sobre la gramilla, descansando porque está muy cansado” (19). Ya, poder abandonar su cuerpo y verse a sí mismo indicia la posibilidad de la muerte, signos recurrentes en “los cuentos del más allá” del propio Quiroga: pero, además, connotan un tiempo existencial a través del cual va implícita su negativa a morir: de allí que el sintagma “puede verse a él mismo”, es un conector sintáctico y semántico entre dos ejes: La muerte/voluntad de vivir; sólo que mientras la combinatoria “pequeño bulto asoleado” es un símbolo metafórico y metonímico de la cosificación del actante, la combinatoria fónica y lexemática *descansando*, *cansado*, remiten, a nivel paronomásico, a esa resistencia frente al tiempo, al azar, o la muerte, implícita en el ser del agente. Esta dicotomía llega al clímax en la secuencia final, donde el caballo se potencia hasta convertirse en “narrador-testigo”.

**Pero el caballo rayado de sudor e inmóvil de cautela ante el esquinado del alambrado, ve también al hombre en el suelo y no se atreve a costear el bananal, como desearía. Ante las voces que ya están próximas - Piapiá - vuelve un largo, largo rato las orejas inmóviles al bulto: y tranquilizado al fin, se decide a pasar entre el poste y el hombre tendido que ya ha descansado (20).**

Mientras el hombre se vuelve objeto, visto por él mismo y por el animal, éste se humaniza, mediante una función encantatoria, al transformarse en un “sujeto narrativo” para el cual el hombre “ha descansado”;

---

16.- *Los Desterrados*, p. 73.

17.- *Ibid.*, p. 73-74.

18.- *Ibid.*, p. 74.

19.- *Ibidem.*

20.- *Los Desterrados*, p. 74.



además de la instantaneidad generada por esta forma temporal, ella posee una doble virtualidad estética: a) descansar, en el sentido de morir, corriente en el contexto cultural, y b) en el sentido de reposar, después de una faena. La ambivalencia del signo deja abierta la lectura de la obra a nivel de una vacilación semántica que está en la superficie del relato: vacilación de la cual participan tanto el narrador como el actante, sujeto y objeto de la acción narrativa, así como el receptor por la misma estructura disyuncional del discurso.

### 1.3. *El Estilo lírico.*

Al analizar los registros del habla se comprobó que existe una alterancia entre el discurso referencial y el reflexivo interior, a través de la asunción del yo del actante por el del narrador; pero es indudable que la presencia reiterada de diversos leitmotivs: "el machete", "el caballo", "la muerte", y sus variantes "se muere", "muerto", "va a morir", la circularidad verbal de los bloques sintagmáticos orientados a la visión petrificada del espacio y del tiempo, así como todo el componente emocional transmitido por los signos y en donde juegan gran papel las estructuras interrogativas y las frases admirativas; la generación de casi todas las secuencias del relato mediante prueba de memoria, las cuales aparecen como actos interiores al discurso; todo ello, junto con la instantaneidad del acontecimiento, connotan un estilo lírico. Pero, como los signos están combinados para crear una atmósfera de ambigüedad, de enigma, en la cual el sujeto narrativo se halla altamente comprometido; así como el ritmo de la prosa es acelerado, a veces, y otras muy lento, a fin de remitir fielmente al flujo de una conciencia que se resiste a morir; la oscilación entre ocultamiento y revelación de la verdad interna del actante; todas estas recurrencias verbales imprimen al estilo lírico una carga de suspenso dirigida a hacer participar y comprometer al receptor en el juego dramático del sujeto. De la conjunción de ambos estilos, el lírico y el de suspenso, emana la carga poética del relato.

## 2. EL NIVEL SEMANTICO

### 2.1. *Las secuencias.*

Ya se comprobó la existencia de un estilo lírico ligado al suspenso; para los efectos de "El hombre muerto" ello significa que sólo es detectable una secuencia básica: El hombre se resbala, cae y el machete se le atraviesa en el cuerpo; de allí comienza a percibir la realidad en dos niveles: el deseo de vivir y la conciencia de estar muriendo. Las otras secuencias están subordinadas a la evocación del agente-sujeto, interiores al discurso; pero tienen funcionalidad cardinal en la medida en que diseñan

para el receptor tanto la historia del actante como sus sensaciones, emociones, proyectos, actualizados por los códigos verbales; de esta manera, a pesar de ser expansiones sintagmáticas de la secuencia núcleo, las otras configuran un tiempo existencial, reiterativo, circular, a nivel de un montaje metonímico que indicia la historia individual de El hombre, subsumida por el tiempo del discurso.

## 2.2. *Las isotopías.*

Aunque la obra permite varias lecturas, siempre existe una coherencia semántica que subordina los distintos niveles isotópicos implícitos en ella. En efecto, se señalan varias direcciones de sentido:

- a) la muerte
- b) la voluntad de vivir
- c) el tiempo
- d) la trivialidad y precariedad de la existencia.

Es indudable que, de todas, existe una que condiciona todo el eje accional: su voluntad de vivir; a pesar de la irrupción de la fatalidad en la cotidianidad del hombre, lo cual genera, por azar, hechos absurdos como el del relato; no obstante la trivialidad del vivir, connotada por esos días y ese paisaje: siempre iguales, hay en el agente un combate, una agonía, un ansia por aferrarse a la vida; por eso la resistencia a concebir su muerte, aún prescindiendo del hecho de haber adquirido esa seguridad; de allí que frente a la precariedad de lo humano, el sujeto oponga una enorme capacidad de lucha por la existencia, capacidad agónica por lo demás.

## 2. *Análisis de los Destiladores de Naranja.*

### 1. *El universo semántico.*

#### 1.1. *Las secuencias.*

La secuencia inicial, que llamaremos 1, tiene como tema dominante la aparición de El hombre, “sin que se sepa cómo ni por dónde” (21): de manera que el discurso comienza por tejer una atmósfera enigmática en torno al sujeto de la secuencia; la misma ubicación temporal refuerza esa vaguedad: “apareció un mediodía”; las expansiones sintagmáticas del enunciado introductorio nos dan los semas distintivos del sujeto: bebedor.

---

21.- *Los Desterrados*. p. 105.

“como no se había visto beber a nadie” (22), cantaba “alabanzas a su bastón” que era “milagroso pues no se rompía con nada”; además, el hombre “vestía bombachas de soldado paraguayo, zapatillas sin medias y una mugrienta boina blanca terciada sobre el ojo” (23); las estructuras verbales refuerzan el aura de misterio que rodea la presencia “Fue visto”, “se lo vio”, o “desapareció luego”. Pero, al final, “supimos quién era” (24).

Simultáneamente, una secuencia referencial tiene como tema el contrato que el gobierno de Paraguay realizó con algunos sabios europeos, entre los cuales se hallaba el joven Else, “brillante biólogo sueco” que “dotó en cinco años a los hospitales y sus laboratorios de una organización que en veinte años no hubieran conseguido otros tantos profesionales” (25); desaparece durante veinte años, después de rendir tributo al alcohol y derrumbarse, hasta que aparece en Misiones haciendo comprobar a todo el mundo “la resistencia de su palo”, metonimia del actante.

Como vemos, esta última secuencia establece relaciones de implicación mutua con la número 1; diseña la historia del héroe, de manera que la llamaremos S1.1. El narrador nos resume el rol del hombre en estas unidades narrativas: agente beneficiador, ayudante: “...decidió al manco a realizar el sueño de sus últimos meses: la destilación alcohólica de naranjas” (26). Esta aserción introduce la secuencia que llamaremos 2. El tema es El Manco y sus proyectos; ya el narrador ha enunciado su predicado de base: desea obtener alcohol de naranja. Aquí, se define el sema distintivo del actante: su optimismo; “Fuera de esto, de su eterno optimismo y su soldador, nada poseía” (27); no poseía un centavo, pero había ensayado múltiples inventos: la fabricación de maíz quebrado, mosaicos de bleck, turrón de maní y miel de abejas; resina de incienso por destilación seca; pero estos y otros más jamás llegaron a tener forma, pues le faltaba dinero: sin embargo, su cabeza era “una marmita bullente de ilusiones” (28). Su optimismo es evidente, también, en las acotaciones del narrador, a través de acciones paralelas y subconversaciones que expanden la imagen gestual:

---

22.- *Ibid.*, p. 106.

23.- *Ibidem.*

24.- *Ibidem.*

25.- *Ibid.*, p. 107.

26.- *Los Desterrados*, p. 107.

27.- *Ibid.*, p. 108.

28.- *Ibidem.*

¿Qué me falta? —solía decir con alegría, agitando un solo brazo—. ¿Qué me falta —repetía contento, agitando el puñón— Doscientos pesos. ¿Pero de dónde los voy a sacar? (29).

Esta unidad narrativa es ampliada a través de una línea que comprende la realización de la fábrica instalada de modo “tan inesperado como la aparición de Else”, la reiteración de todo el proceso accional que vivió el manco para confeccionar sus máquinas a base de remiendos, la prensa para extraer jugo de naranja, la necesidad de contratar a un ayudante: Malaquías Ruvidarte, tema de una secuencia que llamaremos 2.1., y que sirve, aún más, para expandir el discurso; el fracaso de Malaquías, la obtención de “muestras de aceite esencial de naranja dulce y agria que logró remitir a Buenos Aires” (30) nuevo fracaso y reforzamiento de la voluntad optimista del manco; decisión de convertir el barro amarillento obtenido en alcohol de naranja. “Fue en este momento preciso cuando el doctor Else hizo su aparición en Iviraromí” (31), nos dice el narrador. Lo cual demuestra que las unidades narrativas 1 y 2, integran historias paralelas cuya conjunción las resuelve el sintagma entre Else y El Manco. Esta implicación mutua entre ambos agentes se hace extensiva a Rivet; “La caña los perdió —respondía con seriedad (El Manco) sacudiendo la cabeza—. Pero saben mucho. . .” (32), donde los códigos verbales y no verbales se conjugan para iconizar al actante. La connotación de ex-hombres, introducida por el narrador y referida a Else, constituirá un senema clasificatorio de funcionalidad cardinal en el interno del relato. Por lo pronto, el químico y Rivet aparecen como ayudantes del predicado de base de El Manco.

La unidad narrativa número 3 es referencial, aporta datos para la caracterización del ex-hombre y, a su vez, señala la distorsión de la personalidad que se intensifica gradualmente en el agente; así mismo, suministra informaciones acerca de la voluntad de lucha de El Manco, en su empeño por obtener el líquido. De esta manera, esta unidad contiene elementos reforzativos de las secuencias 1 y 2. En cambio, la número 4 introduce un elemento nuevo: la “maestrita”, hija de Else, “era lo único capaz de arrancar al ex-hombre de su limbo alcohólico” (33); es una secuencia atributiva, en la medida en que actúa como modificador del atributo del actante; la unidad narra todos los ejes que determinan la presencia de ella, ayudante del padre en la medida en que éste se gastaba en

---

29.- *Los Desterrados*. p. 108.

30.- *Ibid.* p. 111.

31.- *Ibid.* p. 112.

32.- *Ibidem.*

33.- *Los Desterrados*. p. 115.

beber todo el dinero que aquella le enviaba; sin embargo, no “bebía en presencia de su hija”, según dice el narrador en una secuencia por inserción. El médico se presentaba “fresco y serio”, cada vez que aparecía la hija.

Otra unidad, introducida por encadenamiento, reforzativa de la Nº 2, relata todo el proceso final de la obtención del licor de naranja; integra dos secuencias por inserción: a) la que reincorpora a Malaquías, de nuevo como ayudante, y b) la que retiene definitivamente al médico en la fábrica de las ruinas; esta última actúa como desmodificador en la medida en que ya no habrá nada que detenga la inmersión de Else en el submundo de la enajenación alcohólica, pues “se lo toma todo”, decía El Manco. Tanto Rivet como el médico se bebían “sin tasa” aquel brebaje, “con sus venenos cerebrales”, unidad significativa que servirá de anticipativo de la solución dramática a que conduce toda la estructura del relato. En efecto, una secuencia encadenada nos remite al universo onírico en que se halla Else con sus monstruos producidos por el delirium tremens, y una secuencia de inserción nos transforma a la hija en objeto del padre, así como éste se vuelve también agente-pasivo de esas alimañas generadas por la objetivación de sus sensaciones, y convertidas en sujetos-míticos portadores de destrucción y aniquilación del actante. En tal sentido, la obtención del licor de naranja actúa como motivo desviante de la linealidad de los ejes-accionales de Else-hija; de allí que el médico se convierta en hombre-relato (34), verdadero núcleo narrativo en la causalidad psicológica del texto. De manera que las tres historias fundamentales que se encadenan e insertan en la composición del cuento: la del manco, el médico y la maestra, puesto que la de Rivet es una expansión, nos conduce a aseverar que sólo la historia básica es la que tiene a Else como tema esencial, es el “relato de un relato”; de allí el predominio de las secuencias por inserción de toda la estructura.

## 1.2. Relaciones actanciales e isotopías.

En el texto existen dos actantes básicos: El Manco y el Doctor Else. Ambos poseen dos predicados de base opuestos. El Manco, que desea obtener el licor de naranja, después de haber hecho otras incursiones en experimentos científicos; y Else, ex-hombre, cuyo objetivo responde a una modalización interna: la autodestrucción; sin embargo, en la gramática

---

34.- Ver esta noción así como la de secuencia alterna encadenada y por inserción en Todorov T. *Gramática del Decamerón*. Madrid, Ed. de Josefina Batancourth, 1973. p. 105 y ss.

superficial del cuento, Else actúa como ayudante del predicado de El Manco; pero en el nivel del ser, es un oponente que “desmodifica” cada vez más la aventura “científica” del otro agente: “se lo toma todo!... ¡No me deja una sola muestra!”. Sólo Rivet es el verdadero beneficiador de El Manco. La hija tiene igualmente función actancial, pero de agente modificador se transforma en paciente frustrado, ya que es objeto de la propia autodestrucción del padre; Malaquías es un Circunstante que cumple una función catalítica en el desarrollo de la historia. En realidad, sólo El Manco es el único agente que no varía, su eje se mantiene inalterable tanto en la superficie como en la estructura profunda del relato; su funcionalidad es cardinal, no sólo en el proceso del enunciado, sino en la enunciación; sin embargo, mientras El Manco se agota en una búsqueda “épica” por obtener éxitos “científicos” y va de frustración en frustración, el médico se potencia a nivel de las motivaciones onírico-fantásticas, eje ideológico fundamental del cuento. Otros actantes están condensados sintácticamente por la fauna alcohólica y funcionan como agentes-degradadores de un paciente (Else) que, si en un primer estadio toma conciencia de su situación: “sonrió pesadamente... ilusión... nada más que ilusión...”, finalmente cae en poder de sus victimarios y después de matar a la hija, se entrega totalmente en una “renuncia desesperada”; en oposición signica, la muchacha sigue manteniendo su rol de agente beneficiador del padre: “Pobre papá... No es nada... Me siento mucho mejor, papá... No tomes más papá...” (35), un donante interno de un agente-paciente, su padre que, según el narrador, había suprimido “de golpe el sostén de su vida” (36).

En cuanto a la jerarquización isotópica se establecen las siguientes gradaciones: a) la invención científica; b) el optimismo vital; c) la autodestrucción. En cuanto a la parte a, participan de ella tanto Rivet como Else, así como El Manco; con relación a la parte b, El Manco es el actante que nuclea esta isotopía; él es una exaltación del optimismo y de la lucha agónica por vivir; la maestra mantiene, en un nivel menos magnificativo esta voluntad, pero sucumbe ante las fuerzas alienantes desatadas por su propio padre; Else, es el símbolo de la autoaniquilación, constituye, junto con Rivet, un sintagma que connota toda esa disposición desconocida que impulsa al hombre hacia el auto castigo. Es indudable que lo onírico, si se entiende como isotopía, establece una relación de implicación mutua con la autodestrucción, cuyo semema calificadorio es la unidad significativa: “ex-hombre”. Se puede aseverar que existen dos isotopías fundamentales: 1. La autodestrucción, 2) el optimismo vital; en torno a ambos ejes gira el

---

35.- *Los Desterrados*, p. 125

36.- *Ibid.*, p. 122

universo semántico del relato; pero es indudable que para los efectos de la pragmática interna del texto la orientación principal de sentido se dirige hacia la conciencia de aniquilación de sí mismo, generadora de lo fantástico, incógnita isotópica que da coherencia estética a la intencionalidad del emisor.

## 2. Organización del discurso.

### 2.1. La Visión narrativa:

El narrador es detectado como narrador-testigo a nivel de una primera persona colectiva: “nos contaba todos alegremente...” (37). Este narrador testigo indicia a su vez la presencia del sujeto de la enunciación en el enunciado y, a nivel semiológico, se convierte en señal del autor. En efecto, en este cuento participan dos actantes que ya están presentes en otro relato de Quiroga: “Tacuara-Mansión”; incluso, con la misma funcionalidad y calificación con que aparecen en el relato mencionado; pero es el mismo narrador el que los enuncia: “El Manco, que ya hemos conocido con Rivet en otro relato...” (38). De esta manera, el autor se convierte “en personaje ficticio, es decir, que la configuración del lenguaje en que la obra está realizada lo absorbe, integrándole a él también, en cuanto autor en el mundo imaginario...” (39). Simultáneamente, el propio narrador es receptor a través del correlato narrativo de un emisor: El Manco. Efectivamente, toda la historia del hombre-relato Else, que es la básica en el contexto verbal, no es sino un relato dentro del relato asumido por El Manco como sujeto de un proceso de enunciación. Refiriéndose a Else y Rivet, El Manco contaba: “La caña los perdió. Pero saben mucho...”; de igual manera, con relación a Else: “Pero se lo toma todo! —nos confiaba de noche en el bar— ¡Que hombre! ¡No me deja una sola muestra! (40).

Esá alternancia de planos narrativos, donde el autor es un testigo, abre en ese cuento como en “Tacuara...” la perspectiva crítica del emisor en función de una toma de posición frente a dos concepciones opuestas del quehacer humano: la voluntad optimista de vivir y la auto-punición interna del hombre.

---

37.- *Los Desterrados*. p. 111

38.- *Ibid.* p. 107

39.- Cf. F. Ayala cit. por A. Prieto. *Ensayos semiológicos de sistemas literarios*. Barcelona, Planeta, 1972. p. 45

40.- *Los Desterrados*. p. 120

## 2.2. *La sintaxis del discurso:*

Aparentemente predominan en este relato los registros enunciativos del discurso. Existe, en efecto, una precisión verbal en cuanto a la delimitación de aquellos sintagmas orientados a presentar una historia verdadera, apoyada en signos referenciales: "Hacia 1900, el gobierno del Paraguay...", así mismo, la febril actividad investigativa del manco está llena de elementos perfectamente detectables a nivel referencial "maíz quebrado", "resina de incienso", "tintura de lapacho". Toda esta unidad tonal de los registros se va precisando gradualmente a medida que van apareciendo señas distintivos del médico: "ex-hombre", "limbo alcohólico", "resplandeciente de euforia". Sólo a partir de la secuencia en que se corona con éxito la búsqueda del licor de naranja comienza a romperse la unidad entonativa del discurso, así como su estructura lexicómica y sintáctica: surge un registro connotativo que sirve de señal de todo el final dramático; este registro funciona como un interpretante de la situación narrativa posterior: "El cielo denso y lúvido, como paralizado de pesadez no presagiaba nada bueno, tras meses y medio de sequía" (41). No es sólo la llegada de la lluvia sino la catástrofe humana que se avecinaba. A este registro se une otro de carácter conceptual: "un hombre que ya ha dialogado con las cosas, tendido de espaldas al sol, puede ver seres imprevistos al suprimir de golpe el sostén de su vida" (42), este estrato explicaría objetivamente el proceso que se opera en el actante; incluso otro estrato reforzaría estos signos desde el punto de vista semántico: "Pero la fauna del delirium tremens es mucho más lógica que la sonrisa de un ex-sabio, y tiene por hábito trepar obstinadamente por las bombachas, o surgir bruscamente de los rincones" (43). Hay aquí la disyunción de dos lógicas combinadas en el sintagma: una, la racional; otra la de lo irracional. Esta última permite la objetivación mágico-mítica de las sensaciones: "...lo vio ascender arqueado por entre sus rodillas... Vio, arrancó y desenredó tranquilo más víboras de las que pueden pisarse en sueños..." (44). De esta manera, los verbos perceptivos se modalizan internamente para indiciar la inmersión del agente en una realidad irreal, lo cual, por paralelismo intensificativo, connota la desaparición de fronteras entre los dos niveles de la realidad. Desde aquí, todo el discurso se hace mítico, reforzado por la ambigüedad verbal: "algo como dientes y ojos asesinos...", o por la yuxtaposición de oraciones coordinadas, o por la supresión casi completa de nexos sintáticos; a fin de remitir al violento.

---

41.- *Los Desterrados* p. 121

42.- *Ibid.* p. 122

43.- *Ibidem*

44.- *Ibidem*



proceso de alienación operado en la conciencia del agente. Así mismo, la acumulación metonímica de las bestias "... ojos asesinos de inmensa rata... cosas que trepaban, hocicos puntiagudos...", van preparando "con velocidad vertiginosa", el momento final.

De golpe la monstruosa rata surgió en la puerta, se detuvo un momento a mirarlo, y avanzó por fin contra él. Else, enloquecido de terror, lanzó hacia ella el leño con todas sus fuerzas... Ante el grito que lo sucedió, el médico volvió bruscamente en sí, como si el vertiginoso telón de monstruos se hubiera aniquilado con el golpe en el más atroz silencio (45).

La ambigüedad perceptiva del sujeto, indiciada en el sintagma "creyó distinguir", así como la imagen mítica: "telón de monstruos", promueven en el receptor la misma vaguedad, sólo sustituida por la visión objetiva del narrador-testigo: "... lo que yacía aniquilado a sus pies no era la rata asesina, sino su hija". El grito actúa como un conector semiótico entre las dos realidades que constituyen la semiosis del actante; así como el leño es una variante metonímica del bastón que era la señal del agente en las secuencias iniciales. En simultaneidad de signos, la lluvia, que había sido torrencial y "crepitaba" a lo largo del clímax narrativo, "había cesado; la paz reinaba afuera"; de tal forma, la lluvia funciona como interpretante del momento álgido a que llega la estructura dramática; pero el discurso opone semánticamente la paz del entorno físico a los sentimientos de angustia culposa del sujeto, esta vez asumidas por el narrador a nivel de un estilo indirecto:

¡Su hijita! ¡Su hijita abandonada, maltratada, desechada por él! Desde el fondo de veinte años surgieron en explosión de vergüenza, la gratitud y el amor que nunca le había expresado a ella. ¡Chinita, hijita suya! (46).

La muerte de su hija termina por entregarlo para siempre a un tiempo y una realidad fantásticos que dejan abierta la estructura para lecturas múltiples:

Tras un rato —una inmensidad de tiempo— el médico se incorporó... más no sin apartar antes con el dorso de la mano una almohada del asiento, porque ya la red de monstruos se entreteja vertiginosamente... y ante el cadáver de su hija, el doctor Else vio

---

45.- *Los Desterrados*. P. 123-124

46.- *Los Desterrados*. p. 124

otra vez asomar en la puerta los hocicos de las bestias que volvían a un asalto final (47).

Esos hocicos, iconizaciones verbales del mundo interno del sujeto, son sinédoques metafóricas de la culpa, del sentimiento autopunitivo, implícitos en la funcionalidad del agente; pero como la transracionalidad del discurso los objetiva, esos seres monstruosos son virtualmente reales en el texto a partir del asesinato de la hija y por tanto la secuencia final es una unidad narrativa de castigo, de allí que las bestias vuelvan “a un asalto final”.

## 2.2. *El estilo.*

Se resumiría el diseño estilístico del discurso diciendo que existe una combinatoria entre estilo de suspenso, a nivel de proyectos sustentados por el riesgo, la aventura, la dependencia de factores cuyo centro escapa a las posibilidades de los agentes; y un estilo poético, a través del discurso mítico que se ha estudiado; ambos estilos indican la dicotomía entre los actantes ejes del relato: la pragmática optimista de El Manco, y la intimidad alienada y destructora de Else.

## 3. ANALISIS DE EL TECHO DE INCIENSO.

### 3.1. *El Universo semántico*

#### 1.1. *Las unidades narrativas.*

El relato comienza con una secuencia introductiva que, con el verbo en presente, ofrece un contexto espacial donde se desarrolla la historia: el pueblo de San Ignacio; a esta unidad se une otra por inserción cuyo tema fundamental es el agente Orgaz, jefe del Registro Civil, quien vivía “entre las ruinas y el puerto nuevo”; nos muestra las características de la casa de Orgaz, las contingencias que padecía al llover, así como todo el empeño que ponía en mejorar el techo de su casa; finalmente, se perciben algunos rasgos sémicos del sujeto: amigo de la naturaleza, hablaba poco en los malos momentos; también la visión ambigua que se tenía de él: “No podía hallarse en ningún acto de Orgaz el menor asomo de orgullo. Y esto precisamente: orgullo, era lo que se le imputaba” (48). Una secuencia insertada tiene como contenido un acontecimiento, anterior a la secuencia de base y explica por qué a Orgaz se le tenía por orgulloso. Esta unidad narra

---

47.- *Ibíd.* p. 125

48.- *Los Desterrados.* p. 77

la invitación que el maestro de escuela hiciera al actante para que visitara el establecimiento; pero lo hizo con "una magna partida en dos, y arras-trando a su lagarto de la cola" (49). De aquí; una secuencia encadenada introduce al personaje Buix, cuyos burritos molestaban a Orgaz pues le comían sus plantaciones; después de una larga tensión entre ambos, Orgaz mató uno de los animales y estos desaparecieron de la chacra de Orgaz. Otra unidad narrativa por encadenamiento nos remite al primer año del héroe como Jefe del Registro Civil; se relata la dicotomía entre la obligatoriedad de cumplir sus funciones administrativas, el repudio del pueblo por haber instalado la oficina a media legua, y la necesidad de trepar al techo de su casa para componerlo; esta última función fue la que ocupó su eje accional "en los primeros cuatro años de Misiones". Ensayó, con una tenacidad enorme "cuñas de madera, yeso, portland, cola al bicromato, aserrín alquitranado" (50); era una lucha contra la naturaleza la cual le hizo abandonar su trabajo. El narrador diseña lo que constituye el predicado de base del agente: "quería a toda costa conquistar el más viejo ideal de la especie humana: un techo que lo resguarde del agua..." (51).

Una secuencia encadenada, que tiene como tema la aparición del Inspector de Justicia, introduce elementos nuevos en el relato: a) Orgaz había solicitado el nombramiento de Juez de Paz y Jefe del Registro, para vivir; esta secuencia reafirma el sentido alienante con que el agente percibía el trabajo administrativo, en especial el de Registro, "era su pesadilla". De manera que el Inspector, que venía a supervisararlo, funciona como sintagma disyuntor, como motivo ciego que desplaza el eje accional de Orgaz hacia secuencias atributivas que invierten la situación narrativa. En efecto, como Orgaz tenía dos años enteros de actas sin firmar, los testigos eran los mismos en cuatro años, y un "carnaval de papelitos" donde él asentaba las actas; el hombre le demuestra que no había desempeñado bien sus funciones: "De aquí a tres días estoy en Posadas y duermo a bordo a las once. Le doy tiempo hasta las diez de la noche del sábado para que me lleve los libros en forma. En caso contrario, procedo. ¿Entendido?" (52).

La unidad inmediata tiene como tema la ardua labor emprendida por Orgaz y su ayudante "el polaquito", para terminar las actas en el plazo fijado por el Inspector. Había empleado 63 horas en poner en orden veinticuatro libros. Esta secuencia insertada se encadena con la unidad narrativa básica del relato, la cual tiene como tema todo el viaje épico de Or-

---

49.- *Los Desterrados*, p. 77

50.- *Ibid.*, p. 81

51.- *Ibidem*

52.- *Los Desterrados*, p. 85

gaz que lo lleva por toda la selva hasta Posadas; en este itinerario tiene que vencer toda la conspiración de la naturaleza, bajo una constante telúrica: la lluvia. Había perdido hasta la noción del tiempo; pero al fin llegó a Posadas y “lo dominaba el contento de sí mismo..., la satisfacción de haberse rehabilitado, así fuera ante un inspector de justicia... sentía en el corazón el dulce calor que conforta a un hombre cuando ha trabajado duramente por cumplir un simple deber...” (53). La secuencia final, encadenada, relata el diálogo entre el Inspector y Orgaz; el discurso del funcionario introduce, en primer lugar, la sorpresa como recurso técnico narrativo; correlativamente, es un registro que rompe en la cadena toda la unidad tonal para intercalar una disyunción grotesca que propicia el humor negro, si la remitimos paradigmáticamente a todo el viaje trágico del actante para cumplir con su deber. En esta disyunción semántica, el discurso del interlocutor (el inspector) parasita el sentido de la actividad del actante básico, y crea una atmósfera muy kafkiana entre ambos. Esta secuencia final invierte toda la visión del relato.

### 1.2. Relaciones actanciales y niveles isotópicos.

El héroe es Orgaz, cuya función es ser sujeto del enunciado; de él parten los niveles accionales fundamentales del texto, su función es cardinal, de manera que nuclea todos los ejes: “En el pueblo no se le quería, pero se le respetaba”. Es un héroe trópico. En efecto, si entre las caracterizaciones del tropismo (54) se hallan aquellos movimientos anímicos que a veces están más allá de lo verbalizado, sensaciones que se escapan, sentimientos introducidos, gestualidad que traiciona impulsos retenidos, desazón interior, conciencia o semiconciencia de ser un solitario enfrentado al mundo circundante; entonces es indudable que Orgaz es ubicable dentro de esa noción que aparece en Sartre y Natalie Sarraute, para la década de los años cincuenta. Este diagnóstico del héroe cubre, en realidad, toda su conducta...” en sus malos momentos hablaba poco y escuchaba en cambio con profunda atención un poco insolente” (55). Igualmente, no obstante su posibilidad de establecer relaciones con los otros, “había siempre una barrera de hielo que los separaba (56), por otra parte, la protesta de los habitantes de San Ignacio se hizo objetivo porque “había instalado la oficina a media legua del pueblo” (57); al responder a la in-

---

53.- Los Desterrados. p. 93

54.- Véase BAQUERO GOYANES M. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta 1970. p. 56

55.- *Los Desterrados*. p. 77

56. *Ibidem*

57.- *Ibid.* p. 80

vitación del maestro de escuela, se presentó con una manga rota y un lagarto arrastrado por la cola. No es menos definitoria su conducta extraña ante los burritos de Buix; no sólo salió desnudo a fusilar al primer burro que halló por delante, sino que “mandó al día siguiente a avisar a Buix que en su casa había amanecido un burro muerto” (58), y ante el hijo del francés, respondió tranquilo —“Quién sabe... Seguramente envenenado”.

Pero la marca semántica que define la distancia entre el actante y el resto del mundo, incluido el paisaje, reside en la tenacidad por construir un techo que lo guareciera permanentemente de la lluvia; esto constituye un leitmotiv, de allí que consideramos esta funcionalidad del agente como función —semena, en el sentido que le da Greimas (59), ya que esa voluntad compulsiva por el techo, transforma a éste en actante objeto del deseo del héroe, mientras se opone de manera antagónica a la lluvia pertinaz; de esta manera “voluntad humana” vs “naturaleza” están condensadas en la reiteración de una actividad que signa todo el eje del sujeto; de allí que sus obligaciones como Jefe del Registro Civil constituyesen una alienación, un oponente, frente a su predicado fundamental; de allí también “el vaivén infatigable de la bota de Orgaz” ante la minuciosa requisa del inspector, movimiento que tiene un referencial interno: toda la humillación y la culpabilidad de Orgaz al ser sorprendido “por donde más había pecado”.

Se puede afirmar que esta lucha adquiere su intensificación en el viaje a Posadas. En este nivel del relato, la violencia de la naturaleza adquiere motivaciones épicas; Orgaz tuvo que vencer la lluvia torrencial, la crecida del río Garupá, del Paraná, el viento enfurecido, los días interminables que le hicieron perder la noción del tiempo “Tenía la sensación de que hacía un mes que había salido de San Ignacio” (60). El triunfo del agente sobre el espacio natural, tópico de la literatura hispanoamericana, adquiere, sin embargo, categoría de símbolo en la medida en que esa voluntad épica por neutralizar el horror de la selva tiene como motivación en el actante el hecho de “cumplir un simple deber”.

---

58.- *Los Desterrados*. p. 79

59.- GREIMAS A.J. *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1971. p. 356 y ss.

60.- *Los Desterrados*. p. 91

Se puede resumir entonces todo el cuadro actancial en este cuento de la manera siguiente:

Orgaz— Actante-sujeto: opuesto a { Los otros, la comunidad Buix  
La naturaleza: la selva, la lluvia.  
Inspector: agente frustrador de uno de los predicados del actante-sujeto: cumplir un simple deber

En relación sintagmática por implicación simple con: { el polaquito, ayudante

y

por implicación mutua { con el narrador-receptor:  
con él:

Es obvia la categoría de hombre-relator en Orgaz y la magnificación de su individualidad frente al medio.

### 1.3. Organización de las isotopías.

De acuerdo a una jerarquización de los bloques sintagmáticos ordenamos las isotopías de la siguiente manera:

a) El paisaje natural: sus semas son: lluvia pertinaz, ríos crecidos, viento torrencial, calor sofocante,

b) Paisaje humano: señalados por la alienación de toda la actividad humana.

c) Voluntad épica sobre vivir y cumplir con el deber: Orgaz.

d) Pobreza de recursos humanos: Orgaz

Es notorio que hay en el relato, así como en la diacronía externa de los signos estéticos quiroguianos, una exaltación de la voluntad humana, de la capacidad de combate del hombre para sobrevivir, con coraje, frente a la fatalidad, a la vulnerabilidad de la existencia; de allí su magnificación del hombre, en sentido individual, opuesto a todos los signos destructores que hacen precaria la vida; en ese sentido, este cuento no escapa a ese optimismo vital, constante en las otras muestras analizadas y cuyo símbolo específico es Orgaz; por eso, la tenacidad del agente es uno de los semas dis-

úntivos que le permite alienarse con el objeto de su deseo; el techo de incienso, para no darle cuartel a la virginidad destructora del espacio natural. Es correcto, entonces, señalar que las mariposillas que invaden tenazmente el cuarto en que trabaja el actante, son un símbolo metafórico, un interpretante que remite a un referencial interno: la agonía del héroe por realizar los predicados que informan su eje accional.

## 2. LA DIMENSION SINTACTICA:

### 2.1. *El proceso de la enunciación:*

La narración comienza con un sujeto omnisciente que nos revela todos los vericuetos de las situaciones narrativas; sin embargo, una estructura oracional permite indicar la presencia del autor-narrador inmerso en el relato: "alguna vez he relatado las características de aquel bar, y no volveremos por hoy a él". Lo cual significa que el que aparece como sujeto de la enunciación a lo largo de todo el relato es el autor, sujeto narrativo, personaje ficticio y fundamento esencial de la estructura. En efecto, si nos remitimos semiológicamente al cuento "Tacuara-Mansión" hallamos el mismo bar, signo recurrente: "El bar de que hemos hecho referencia era un pequeño hotel para refrigerio de los turistas que llegaban en invierno hasta Ibiraromí..." (61). Una secuencia alternada, anterior a todo el relato, nos da la pista acerca de la verdadera composición de la enunciación en este cuento: El narrador-autor no es sino un receptor, a nivel de un correlato narrativo, del actante-emisor Orgaz: "Un mediodía de fuego estábamos con Orgaz sobre el techo de la casa; y mientras aquél introducía entre las tablillas de incienso pesados rollos de arpillera y bleck, me contó esta historia" (62). De esta manera, el *«me»* indicia a un destinatario de un mensaje que emite el héroe en su doble funcionalidad: sujeto del enunciado y encodificador del proceso de enunciación a través de un destinatario que va organizando la escritura. De esta manera están perfectamente diferenciados el tiempo de la enunciación y el tiempo de la historia; sin embargo, el conector semiótico entre ambas es Orgaz.

### 2.2. *Las propiedades del habla.*

Hay un predominio casi absoluto del discurso transitivo, referencial, según la nomenclatura de Todorov (63); así mismo hay registros que

---

61.- *Los Desterrados*. p. 62

62.- *Ibid.* p. 93

63.- TODOROV, T. Poética" en *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires, Losada, 1972. p. 112 y ss.

obedecen a enunciados intransitivos, pero, como en todo mensaje estético, el discurso es connotativo en la medida en que hay un isomorfismo entre el plano de la expresión y el del contenido, de manera que interesa, a los fines del análisis, estudiar la recursividad de las figuras retóricas presentes en él, a fin de detectar todos los procesos operados en la conducta fenomenológica del actante. Lo primero, ubicable en el discurso, es la repetición: "...el funcionario anotaba a escape los datos en un papelito cualquiera, y salía de la oficina antes que su cliente, a trepar de nuevo al techo" (64). Esta situación narrativa es una constante a lo largo de todo el relato e interfiere tanto el tiempo de la enunciación como el de la historia; esta marca sintáctica y semántica, a nivel de la figura, se da en contextos diferentes: cuando está el actante inmerso entre los libros: "Durante tres días no se oyó sino la voz cantante de escuelero del polaquito y el bajo con que Orgaz afinaba las últimas palabras" (65).

Igualmente, en toda la aventura a través de la selva la repetición indicia toda la carga de voluntad y decisión del héroe: ... el bosque ahogado de lluvia, diluido tras la blanca humareda de vapores... La lluvia proseguía cerradísima... parecía crepitar cada vez más su ritmo hasta un rugido de vértigo" (66). Todo ello metafórica el mundo dramático al cual se enfrenta el agente. Es indudable que la interacción de situaciones perfectamente correlativas con el discurso, generan, como síntomas, la presencia de estructuras simbólicas; en el caso de Orgaz esta funcionalidad es evidente.

Al analizar el nivel semántico del texto se puso de relieve la disyunción que nuclea al actante fundamental como oponente de todo el mundo natural y sociocultural del entorno, excepto las relaciones sintagmáticas establecidas por él, ya señaladas; en el discurso, este antagonismo está presente: "Pese a la democracia absoluta de Orgaz y a su fraternidad y aun chacotas con los gentiles hombres de yerbas y autoridades... había siempre una barrera de hielo que los separaba". Igualmente, "el Registro Civil era su pesadilla", de allí que "Apuntaba a escape los datos demográficos en el primer papel que hallaba a mano, y huía de la oficina". Estas innumerables muestras verbales comprueban que la figura retórica dominante en el texto es la antítesis, la cual llega a su climax en el discurso disyuntivo, final, del inspector al transformar la tonalidad dramática de todo el contexto en un diferencial grotesco.

---

64.- *Los Desterrados*. p. 80

65.- *Los Desterrados*. p. 86

66.- *Ibid.* p. 91



En cuanto al estrato connotativo, específico, es necesario señalar que tanto “las mariposillas”, como la lucha épica por imponerse a los obstáculos de la selva, lo reiterativo, circular, en la conducta del héroe, van transfigurando la carga denotativa del relato para generar otras significaciones que parten del aspecto referencial; esto es lo que le da sentido verosímil al texto. En efecto, como dice Julia Kristeva, “lo verosímil es un poner juntos dos discursos diferentes, uno de los cuales, (el discurso literario, segundo) se proyecta sobre el otro que le sirve de espejo y se identifica con él por encima de la diferencia. El espejo al que lo verosímil remite el discurso literario es el discurso llamado natural” (67), así, la sintaxis con sus figuras y encadenamientos secuenciales promueve un “parecerse”, una analogía, o una simulación en el sentido semiológico, transportada sobre los niveles naturales del lenguaje. El status discursivo de este relato (así como el de “El hombre muerto”, y “Los destiladores de naranja”), lo comprueba eficazmente.

### 3. LO FANTASTICO EN LA CUENTISTICA DE QUIROGA

Para la detección de este nivel, que constituye una isotopía-incógnita en Quiroga, se recurrió a formulaciones teóricas de T. Todorov en su *Introducción a la Literatura fantástica*. Para este autor la primera condición de lo fantástico está “en la vacilación entre lo real y lo ilusorio” (68); en tal sentido, los cuentos “El hombre muerto”, y “Los destiladores de naranja” se someten a estos postulados. Pero esta oscilación está generada exclusivamente por el lenguaje; de allí que la percepción del receptor y del actante sean ambiguas. Esto se comprueba, en el caso de “El hombre...”, a través del arco perceptivo que establece el agente entre los datos concretos que le suministra la cotidianeidad, y el destierro de esos mismos referentes por parte de una visión irreal de sí mismo: “puede verse a él mismo, como un pequeño bulto asoleado sobre la gramilla, descansando porque está muy cansado”. Igualmente, la polisemia del verbo “descansar”, como la detención del tiempo, la bipolaridad del narrador que se distancia de la situación y simultáneamente asume el yo del agente; la desaparición de los límites entre sujeto y objeto, todo ello confluye para generar una atmósfera fantástica, no pura, pero sí fronteriza entre lo real y la irrealidad de la conciencia del sujeto.

---

67.- KRISTEVA Julia. “La Productividad llamada contexto” en *Comunicaciones, Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970. p. 66

68.- TODOROV, T. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972. p. 89

A otro nivel, en "Los destiladores..." no sólo encontramos una flagrante desaparición de las fronteras entre sujeto y objeto, sino que el agente "no está del todo decidido en cuanto a la interpretación de los hechos: también él cree a veces en su locura, pero nunca llega la certidumbre" (69). Simultáneamente, las modalizaciones del discurso refuerzan la vacilación inherente al héroe: "creyó distinguir", "como si...", "algo como"; opuestos sintáctica y semánticamente a estructuras aseverativas: "Lo primero que vio fue un grande cienpiés...", "lo vio ascender", "comenzaba a ver alimañas raras prendidas del dorso de sus manos". La explicación lógica del narrador, "la fauna del delirium tremens...", establece relaciones antagónicas con los sintagmas anteriores, lo cual incrementa el clima de ambigüedad fantástica en que se halla sumergido el agente. Pero tanto en uno como en otro, es el lenguaje el punto de partida de esta orientación de sentido; para el lenguaje literario, como convencionalidad, no es "posible la "prueba de verdad", de manera que lo denotativo no llega a invalidar la contaminación cabal del relato por parte de lo irreal, como en estos dos cuentos de Quiroga.

En cuanto a "Techo de incienso", este relato escapa a las motivaciones fantásticas de los anteriores y está construido sobre la base de un discurso épico, con implicaciones éticas perfectamente detectables, combinadas con una técnica de suspenso; (70) ambos estilos: epico-suspenso, remiten a la voluntad pragmática del héroe. El relato rompe con la codificación de lo sobrenatural, constante en la narrativa de Quiroga.

## CONCLUSIONES GENERALES

1. De los tres cuentos analizados sólo "El hombre muerto" responde cabalmente a las formulaciones teóricas que, sobre el género, nos da Quiroga en la "Retórica del cuento", y su maestro Poe en "Filosofía de la composición" (71). En efecto, para el escritor norteamericano el relato debía comunicar un efecto "novedoso y penetrante", para lo cual se requiere un "cierto grado de duración". Por otra parte, el tono "de su más alta manifestación" es el de la tristeza y "el estribillo", vendría a ser

---

69.- *Ibidem.* p. 49

70.- Las caracterizaciones del estilo literario se tomaron de MALDAVSKY D. *Teoría literaria general*. Buenos Aires, Edit. Paidós, 1974. p. 120 y ss.

71.- POE Edgar A. *Ensayos y Críticas*. Trad. de Julio Cortázar Madrid, Alianza, 1973.

el recurso estilístico mediante el cual la construcción del poema funcionaría a favor de los logros mencionados. Además, es indispensable una "estrecha limitación espacial" para alcanzar el efecto buscado, así como la fuerza del contraste haría más profunda la impresión final, simultánea a una "subterránea corriente de sentido". Finalmente, toda obra de arte debe comenzar por el final, pues de aquí encuentra "el poema su principio.

Quiroga aplica al relato estas nociones de Poe y, en el trabajo señalado ofrece algunas claves para comprender su estética: "el poder de transmitir vivamente y sin demora sus impresiones", exige del autor; la intensidad y la brevedad, evitar "divagaciones, digresiones y ornatos sutiles", por lo tanto, "no adjetivos sin necesidad", pues un autor debe tomar a sus "personajes de la mano" y conducirlos hasta el final" sin ver otra cosa que el camino que les trazaste".

Tanto las nociones de Poe, como las de Quiroga, que las enriquece, son detectables en "El hombre muerto", no así en los otros dos, pues aunque mantienen la intensidad dramática, el efecto sorpresivo, las estructuras reiterativas en el discurso, con el encadenamiento de secuencias digresivas presentes en ambos, relajan la tensión dramática y alejan la concentración en los dos núcleos básicos de ellos: el onirismo trágico del doctor Else, y la voluntad de dominio ante la selva, en Orgaz.

2. A excepción de "El hombre muerto" y "El regreso de Anaconda", el resto de los relatos responden a cierta coherencia temática que se las da la recurrencia, en muchos de ellos, de los mismos actantes; de allí que esa organicidad hace de este libro no sólo el de mayor unidad en la producción estética de Quiroga, sino el que "echa mano a recursos de novelista" (72) y donde el autor funciona como sujeto narrativo.

3. Lo fantástico constituye una incógnita isotópica en dos de los relatos, el tercero rompe totalmente con esta codificación.

4. A nivel del síntoma, los actantes fundamentales de las muestras analizadas: el hombre muerto, Else y El Manco, y Orgaz, unidos por una voluntad de vivir frente a la fatalidad del medio, o por la autoaniquilación, como variante trágica, remiten a un contexto socio-cultural: el de Misiones, con todas las implicaciones autobiográficas referidas a la lucha interior y exterior de Horacio Quiroga, de allí la polivalencia simbólica.

---

72.- RODRIGUEZ MONEGAL E. *El Desterrado y la obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires, Losada 1968. p. 213.