

**UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR  
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS**



**TÍTULO**

**ANÁLISIS LITERARIO DEL CUENTO *LOS PESCADORES DE VIGAS* DE HORACIO  
QUIROGA.**

**PRESENTADO POR:**

**NELSON ARMANDO ORTÍZ MARTÍNEZ**

**CARNET**

**OM20012**

**INFORME FINAL DEL CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN GÉNEROS  
LITERARIOS: TEORÍA Y PRÁCTICA PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LETRAS**

**DOCENTE DEL CURSO DE ESPECIALIZACIÓN**

**DR. CARLOS ROBERTO PAZ MANZANO**

**COORDINADOR GENERAL DEL PROCESO DE GRADO**

**MAESTRO SIGFREDO ULLOA SAAVEDRA**

**CIUDAD UNIVERSITARIA DR. FABIO CASTILLO FIGUEROA, SAN SALVADOR  
EL SALVADOR, CENTROAMÉRICA, NOVIEMBRE DEL 2025**

**AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR**

INGENIERO JUAN ROSA QUINTANILLA  
RECTOR

DRA. EVELYN BEATRIZ FARFÁN  
VICERRECTOR ACADÉMICO

MAESTRO ROGER ARMANDO ARIAS ALVARADO  
VICERRECTOR ADMINISTRATIVO

LICENCIADO PEDRO ROSALÍO ESCOBAR CASTANEDA  
SECRETARIO GENERAL

LICENCIADA ANA RUTH AVELAR  
DEFENSORA DE LOS DERECHOS UNIVERSITARIO

LICENCIADO CARLOS AMÍLCAR SERRANO RIVERA  
FISCAL GENERAL

**AUTORIDADES FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES**

MAESTRO JULIO CÉSAR GRANDE RIVERA  
DECANO

MAESTRA MARÍA BLAS CRUZ JURADO  
VICEDECANA

MAESTRA NATIVIDAD TESHÉ PADILLA  
SECRETARIA

MAESTRA SANDRA LORENA BENAVIDES SERRANO  
DIRECTORA DE LA ESCUELA DE POSGRADO

**AUTORIDADES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS**

**JEFE**

DR. CARLOS ROBERTO PAZ MANZANO

**COORDINADOR DEL PROCESO DE GRADO**

MAESTRO SIGFREDO ULLOA SAAVEDRA

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
<b>1. EL AUTOR Y SU ÉPOCA</b>	<b>8</b>
1.1. Movimiento literario	8
1.1.1. Regionalismo latinoamericano	8
1.1.2. Características del Regionalismo latinoamericano	9
1.2. Influencias del autor	11
1.3. Contexto social y cultural	12
1.3.1. Contexto Social	13
1.3.1.1. Las yerbas de mate	13
1.3.1.2. La actividad forestal	14
1.3.2. Contexto cultural	16
1.4. Postura ideológica	17
1.4.1. Explotación	17
1.4.2. Lo telúrico	18
1.5. Género literario	18
1.5.1. Características de la narrativa	19
<b>2. DESARROLLO DEL CONTENIDO ARGUMENTAL DE LA HISTORIA</b>	<b>22</b>
2.1. Sintaxis narrativa	22
2.2. Personajes	27
2.3. Objetos	29
2.4. Espacios	29
2.5. Acciones relevantes	30
2.6. Acontecimientos	31
2.7. Atmósfera	32
2.8. Modelo actancial	34
<b>3. DISCURSO NARRATIVO Y ESTRUCTURA DEL PENSAMIENTO</b>	<b>39</b>
3.1. Voz	39
3.2. Modo	40
3.2.1. Distancia	41
3.2.2. Perspectiva	42
3.3. Tiempo	45
3.3.1. Duración temporal	46
3.3.2. Frecuencia	48
<b>4. CONCLUSIONES</b>	<b>50</b>
BIBLIOGRAFÍA	51
GLOSARIO DE TÉRMINOS UTILIZADOS	53

## RESUMEN

En el presente ensayo se ofrece un análisis literario del cuento “Los pescadores de vigas” del escritor uruguayo Horacio Quiroga, dicho relato forma parte del libro *Cuentos de amor, de locura y de muerte* publicado en 1917. El propósito de este estudio es aplicar de forma teórica y práctica las instancias de la narración (estilo, contenido y estructura) y, a su vez, identificar las categorías narratológicas, la sintaxis narrativa, aspectos superestructurales y la forma del discurso en que se expone el contenido. Se aplicó el método cualitativo, utilizando en particular la técnica de revisión documental y la recolección de datos, por lo que se procedió a la consulta de textos, artículos, revistas, libros y fuentes digitales fidedignas relacionadas a la obra del autor y al campo de la teoría literaria. Los resultados indican que el cuento seleccionado presenta un modelo clásico en cuanto a su estructura narrativa, pero que, a la vez, se localizan características complejas en cuanto a secuencias narrativas se refiere. Estos hallazgos indican la forma en que se construye un cuento y el dominio de la misma que posee el autor. Se concluye subrayando cómo los elementos narratológicos antes mencionados permiten un mejor y profundo análisis literario de la narración.

**Palabras claves:** Horacio Quiroga, sintaxis narrativa, secuencia, secuencia compleja, esquema actancial.

## INTRODUCCIÓN

En este ensayo abordaremos el estudio del cuento *Los pescadores de vigas* del escritor uruguayo Horacio Quiroga. Dicho relato se divide en tres categorías de análisis literario: primero, *el estilo del autor*, comprendiendo el movimiento literario, influencias del autor, época de producción, contexto social y cultural, postura ideológica entre otras variantes que se mencionan con posterioridad. Segundo, el *Desarrollo del contenido argumental de la historia* o *Instancia de la historia*, enfocado en determinar la estructura narrativa, secuencial y actancial bajo la cual está construída el relato. Y tercero, el *Discurso narrativo y estructura del pensamiento* o *Instancia de la narración*, en este punto, es de vital importancia el empleo de la narratología estructuralista para comprender la modalidad de la narración, el tiempo y espacio en que se desarrollan.

## 1. EL AUTOR Y SU ÉPOCA

### 1.1. Movimiento literario

Al estudiar la obra cuentística de Horacio Quiroga es evidente el encontrarnos con uno de los máximos exponentes del cuento latinoamericano de principios del siglo XX. Es por ello que, la crítica literaria tradicional ha denominado de forma general al autor y el conjunto de su producción escrita en el movimiento artístico llamado modernismo. De tal forma que los primeros libros que publica están codificados bajo los matices de esta corriente renovadora de la literatura. Sin embargo, calificar de “modernismo” a toda la creación literaria del escritor uruguayo resulta muy limitado y poco productivo, teniendo en cuenta la diversidad de temas, contenidos, sucesos y etapas estéticas por las que Quiroga vivió en su momento y expresa de forma deliberada en sus cuentos.

En este punto, en su obra están presentes peculiaridades de varias estéticas (el modernismo, el naturalismo, los gérmenes del criollismo, entre otros) [...] (Tufek, 2019: 4). Además, existen ciertos esbozos con cualidades relacionadas al realismo, postmodernismo, cuento de horror y regionalismo. Es por esto que, para los fines de este estudio, se ha seleccionado el relato *Los pescadores de viaga*<sup>1</sup>, incluido en el libro *Cuentos de amor de locura y de muerte*, publicado en 1917, cuyo movimiento literario se encuentra inmerso en el regionalismo latinoamericano. A continuación, en las siguientes líneas se procederá a explicar desde la teoría de los movimientos literarios las particularidades del regionalismo latinoamericano y su aplicación con muestras del relato que ejemplifican su pertenencia.

#### 1.1.1. Regionalismo latinoamericano

En las primeras décadas del siglo XX la literatura en América Latina comienza a sufrir una serie de cambios en cuanto al contenido temático de sus obras y la forma de ver el mundo. Por lo cual, la mirada crítica no se refleja en los modelos europeos heredados del siglo XIX (romanticismo y realismo), sino en una visión puesta en el retorno del continente americano, específicamente centrándose en sus tierras salvajes y vírgenes, el terreno inhóspito e indomable en que habitan los campesinos y aborígenes de la región. Estos elementos forman parte de lo que

---

<sup>1</sup> El relato escogido fue publicado originalmente en la revista *Fray Mocho* en 1913.

posteriormente se llamaría *regionalismo latinoamericano*, un movimiento centrado en explorar lo propio, la vida del hombre y su relación innata con la naturaleza del continente americano.

Para Oviedo (2001) en su libro *Historia de la literatura hispanoamericana 3* al hablar sobre el regionalismo considera que:

Es una literatura que tiene el sabor propio y el perfil peculiar de la región o cultura de la cual surge y a la cual interpreta: la selva, la pampa, el llano, el Ande, etc. Su conflicto básico es el del hombre en pugna con un medio físico, indómito y fascinante, un mundo salvaje que trata de someter por un esfuerzo de su voluntad y librado a su propio coraje o sentido de sacrificio (p. 226).

Ahora, bajo este influjo se abren las puertas para una nueva fuente de expresión literaria que demuestra no solo la calidad artística de nuestros escritores y cuentistas, sino también, el realce del entorno natural y geográfico, que pone al margen nuevos caminos por descubrir en medio del peligro y lo desconocido por el hombre, se puede llegar a la conclusión que el gran padre del regionalismo es *Horacio Quiroga* (Oviedo, 2001: 226).

### *1.1.2. Características del Regionalismo latinoamericano*

Seguidamente, enumeramos las atribuciones más destacadas del regionalismo latinoamericano que se presentan en el cuento *Los pescadores de vigas* de Horacio Quiroga.

- *El escenario es siempre un espacio natural, no civilizado.*

Una de las propiedades más evidentes del regionalismo latinoamericano es la escenificación del relato sobre un espacio natural: selva, bosque, montaña, arroyos, junglas, etc., en el cual, el hombre trata de imponer su fuerza física y tecnológica sobre ella. En el caso de *Los pescadores de vigas*, la demarcación natural que se presenta en el relato se sitúa en la provincia argentina de Misiones, haciendo referencia directa sobre el arroyo Ñacanguazú, afluente de agua que desemboca en el río Paraná.

«No había modo de entenderse. Castelhum subió hasta el obraje y vió el *stock* de madera en el campamento, sobre la barranca del Ñacanguazú al norte» (Quiroga, 2019, p. 154).

O este otro ejemplo.

«En la barra del Ñacanguazú, la barrera flotante contuvo a los primeros palos que llegaron, y resistió arqueada y gimiendo más; hasta que el empuje incontrastable que llegaban como catapultas contra la maroma, el cable cedió» (*ibid*, pp. 155-158).

En ambas citas, el autor deja en evidencia que el desarrollo de las acciones se producen en un sitio natural común: el Ñacanguazú. En la primera, pone en escenario la posición de un norteamericano dueño de un reserva de madera que está siendo explotada en medio de la selva Argentina, donde el Ñacanguazú será su medio de transporte para entregar la carga a tiempo en el puerto. En el segundo, el mismo cuerpo de agua antes mencionado cobra mayor protagonismo, demostrando su fuerza y velocidad transportando las vigas de madera hasta un punto señalado, pero la potencia de la corriente cede los cables de retención ocasionando un desastre.

En los dos casos señalados, se establece como escenario de la narración una atmósfera natural propia de la región de Argentina.

- *Lenguaje y dialecto regionalista*

Los regionalismos son una parte esencial del léxico lingüístico que distinguen a determinadas localidades y grupos poblacionales. Así pues, constituyen palabras, términos o expresiones que se utilizan exclusivamente en una región geográfica determinada. Estas palabras o frases pueden tener un significado diferente al del lenguaje en general o ser desconocidas en otras regiones. Lo anteriormente dicho queda evidenciado en el texto posterior, en el que, se presentan ciertos regionalismos que conforman el lenguaje propio de la zona.

«Candiyú era poseedor de un antejo telescopado, y pasaba las mañanas apuntando el agua, hasta que la línea blanquecina de una viga, destacándose en la punta del Itacurubí, lo lanzaba en su *chalana* al encuentro de la presa» (*ibid*, p. 153).

Como se puede demostrar en el presente fragmento, el uso de un regionalismo en esta narración se manifiesta en la palabra *chalana* que según el Diccionario de americanismos (2010) significa: «Embarcación de poco calado y ancha, de fondo plano, impulsada por una pértiga o por un motor, que sirve para transportar personas y carga de un lado a otro de un río». Esta palabra es utilizada en la provincia de Misiones, en las cercanías del río Paraná en Argentina, es de uso propio de este lugar, por lo que, los lectores de este área entenderán la referencia de este término, ya que es un léxico propio de sus habitantes.

La misma condición ocurre en la siguiente cita:

«Allí estaba su lugar. Saltó a su *guabiroba* y peleó el encuentro de la caza» (*ibid*, p. 158).

El regionalismo que se destaca en este apartado es la palabra *guabiroba* cuyo significado hace referencia a una embarcación hecha con la madera de guabiroba, árbol perteneciente a la

familia de las mitráceas. En definitiva, para los nativos de estos poblados en donde se frecuenta este tipo de modismos forma parte habitual de su lenguaje.

- *Personajes arquetípicos*

En el regionalismo latinoamericano es frecuente encontrar personajes arquetípicos que cumplen una determinada función propia que los personaliza, por lo que permite el progreso de las acciones y la dinamización del relato. Dentro del cuento *Los pescadores de vigas* los personajes arquetípicos que se identifican son los siguientes:

*Castelhum*, arquetipo del empresario extranjero capitalista, que tiene como base de su negocio la comercialización de vigas de madera que están siendo explotadas sobre la barranca de Ñacanguazú en la provincia de Misiones, Argentina.

*Mister Hall*, arquetipo del patrón de los mozos e indígenas. Hombre de origen inglés que trabaja como contador para la empresa de Castelhum.

*Candiyú*, arquetipo del indígena explotado en la selva, sirviendo de mozo para los extranjeros capitalistas.

### *1.2. Influencias del autor*

Al hablar sobre las influencias literarias de Horacio Quiroga resuena especialmente un nombre, del cual se sobrepone por excelencia la destacada figura de *Edgar Allan Poe*. Entonces, resulta que Poe se consolida en uno de los grandes maestros de Quiroga en su formación literaria, en ese sentido, emularía ciertas apariencias representativas del escritor norteamericano y los plantearía en sus cuentos. Para Glantz (2006) encuentra una conexión entre Poe y Quiroga, ya que éste último estudia los aspectos elementales de la cuentística del primero, como si se tratara de un alumno aprendiendo de su tutor: «Quiroga trabaja deliberadamente para aprender los métodos de Poe en la práctica literaria misma».

En esta misma sintonía, la obra narrativa de Poe una vez llegado a latinoamérica, abre un mundo antes no descubierto para un joven que decididamente encuentra su vocación en las letras, del que sería su vía de escape para expresar parte de sus tormentos y experiencias bajo un hábitat adverso como lo es la selva y decadente como lo es la sociedad de su tiempo. «Poe era en aquella época el único autor que yo leía. Ese maldito loco había llegado a dominarme por completo; no había sobre la mesa un solo libro que no fuera de él. Toda mi cabeza estaba llena de Poe» (Quiroga, 1997: 872).

Es tanto el impacto de la personalidad de E. A. Poe que no solo influye profundamente en Horacio Quiroga sino a toda una generación de destacados escritores que comenzaban a emerger y que, ulteriormente se convertirían en fuertes voces de nuestra literatura: «Poe influyó en varios poetas latinoamericanos, como en Rubén Darío o Leopoldo Lugones, que se sentían unidos a él por el estilo modernista y por su procedencia simbolista y decadentista. Era precisamente la trayectoria literaria a la cual seguía Quiroga» (Čadová, 2007: 150).

En esta perspectiva, se puede llegar a considerar que el joven escritor quería ser como Poe, pero a su estilo. Debido a que prácticamente comparten las mismas temáticas relacionadas con la muerte, una profunda psicología en los personajes, el horror, la sorpresa, lo macabro, el amor y la locura, misma línea que se deja entrever incluso en el título de su más logrado libro *Cuentos de amor de locura y de muerte*. No más evidente resulta que ambos autores destacan en el cuento. Esta semejanza es marcada por Gambarini (1986) cuando menciona que «al escribir el cuento, el joven Horacio Quiroga ejemplifica un proceso de asimilación de los textos de Poe» (p. 488). En síntesis, no cabe duda que Edgar Allan Poe hizo de Quiroga uno de los mejores cuentistas de América Latina en las primeras décadas del siglo XX.

Otras efectos que moldearon la imaginación creativa del narrador salteño fueron importantes escritores del siglo XIX que actualmente gozan de reconocimiento mundial. Para Tufek (2019) los cuentos quiroguianos se encuentran inspirados por «[...] Kipling, Moupasant, Dostoievski, Ibsen y sobre todo Poe, eran cada vez más alabados» (p. 6). Estos nombres —en su mayoría— son confirmados por el propio autor en su famoso *Decálogo del perfecto cuentista* por lo que, resalta su creencia casi divina en cuatro nombres desde el primer numeral: «I. Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chejov— como en Dios mismo» (Quiroga, 2016: p. 3).

Con estas líneas hemos presentado de forma general un mapeo de las influencias literarias que Horacio Quiroga implementó en la elaboración de sus cuentos.

### *1.3. Contexto social y cultural*

Para iniciar, comencemos desglosando la coyuntura que se presenta a nivel *social* en que se enmarca el cuento *Los pescadores de vigas* de Horacio Quiroga. Sucesivamente, daremos paso a contextualizar el elemento cultural del mismo texto citado.

### *1.3.1. Contexto Social*

A principios del siglo XX Argentina pasaba por una serie de cambios en la esfera social de ese tiempo que traería consigo enormes cambios relacionados con el inicio de una modernización y explotación de los recursos naturales. En consecuencia, para el logro de esta dinámica, era necesario la afluencia masiva de mano de obra barata, para que trabajaran en los proyectos de gigantes empresas nacionales y extranjeras, muy a pesar de que las condiciones laborales no eran las más óptimas, y que, al contrario, ponían en riesgo la salud e integridad de los trabajadores ya que, en su mayoría eran campesinos e indígenas de los sectores explotados, especialmente en la selva argentina (Provincia de Misiones y el Río Paraná son los más frecuentes).

Bajo esta idea, situándonos en la corriente de las amplias explotaciones de la naturaleza y el auge de la industria, en la sociedad argentina se producen dos alternativas de enriquecimiento: las yerbas de mate y la actividad forestal.

#### *1.3.1.1. Las yerbas de mate*

Ante la creciente industrialización de este período y la necesidad de generar riquezas, la mirada del gobierno argentino y de los magnates empresariales se situó en lo que el terruño les podía brindar. No tardaron en encontrar esa mina de oro verde que muy fácilmente explotarían, de tal manera que se volviera en un ícono representativo de todo un país. Estamos hablando de la yerba de mate, especie botánica que se utiliza para crear la famosa bebida que lleva el mismo nombre y que es muy popular para los rioplatenses.

Esta planta significó altas ganancias para los productores en concepto de rentabilidad, por lo que, más tarde llegó a constituir un pilar de financiamiento sostenible y confiable. Para Zang & Haugg (2023) esta flora juega un papel importante en cuanto a crecimiento económico.

La yerba mate ocupó un papel central como producto de renta de Misiones. Esta situación se presentó de distintas formas: a lo largo del siglo XIX y primeras décadas del XX fue a través de la extracción de materia prima y la consolidación de centros obreros; en tanto, para comienzos del siglo XX este escenario fue cambiando paulatinamente a partir de la consolidación de la siembra e implantación de yerbales. (p. 127).

Otro punto importante por mencionar es que los yerbales de mate así como sus posteriores plantaciones, se sitúan en su gran mayoría en la provincia argentina de Misiones.

Esto último resulta interesante ya que un gran número de relatos del libro *Cuentos de amor de locura y de muerte* tiene en común la selva de Misiones, y el cuento seleccionado para este estudio no es la excepción.

Retornando al punto original, la demanda de la yerba de mate no solo proviene de Argentina, en cuanto a su existencia natural antes que se diera su reproducción mediante el cultivo, sino de otras regiones cercanas que comparten el mismo producto: «Durante mucho tiempo, los yerbales naturales en existencia en Misiones, Paraguay y Brasil cubrieron las demandas regionales» (Zang & Haugg, 2023: 129).

Pero el máximo esplendor de la yerba de mate no se produjo hasta más de un cuarto del siglo XX, con lo que se consagró de forma definitiva como una de las sustancias de origen natural más populares de América del Sur.

Si bien durante las primeras décadas del siglo XX ocupaban un papel destacado los cultivos anuales de subsistencia, a partir de 1920 y hasta 1930 las plantaciones de yerba mate fueron en rápido crecimiento. Debido al valor que este producto comenzó a tener, rápidamente se convirtió en el cultivo poblador por excelencia (Zang & Haugg, 2023: 130-131).

#### *1.3.1.2. La actividad forestal*

La segunda opción de lucramiento del sector industrial y mercantil fue la explotación y comercio de la madera procedente de bosques y selvas vírgenes. En efecto, en este caso, el lugar de origen para la tala de árboles y la extracción de la misma tiene su centro de adquisición en la selva misionera<sup>2</sup> Argentina. Estas acciones comenzaron a efectuarse a principios del siglo XX, y así como las yerbas de mate, las maderas preciosas representaban una fuente de ingresos de gran cuantía monetaria.

Para Ramírez (2017) la obtención de este tipo especial de materia tuvo como primordial objetivo: «la provisión de productos terminados e insumos intermedios al mercado interno en base al aprovechamiento de los recursos forestales. Este proceso representa la antesala de la etapa a la que llamamos industrialista, industrial-forestal o de la foresto-industria» (p. 33). Asimismo, emplear los medios naturales más importantes de una región tropical implicaba: «por

---

<sup>2</sup> Formación vegetal neotropical del bosque atlántico ubicada en la provincia de Misiones, y una pequeña porción en el extremo nordeste de la provincia de Corrientes (ambas al nordeste de Argentina).

un lado, extraer recursos de los yerbales naturales y deforestar el monte para hacer uso de la madera» (*ibid*, p. 32).

En otro punto, una vez extraída la materia prima, el siguiente procedimiento consistía en el traslado de los troncos de madera hacia el puerto más cercano. En algunos casos en particular, para una rápida y económica movilidad de la carga, se utilizaban los arroyos o ríos aledaños como transporte, aprovechando la corriente de agua y la velocidad de la misma, se lanzaba los troncos de madera, y río abajo se conducirían hasta un determinado punto donde tendrían que ser recogidas. Estas acciones son confirmadas por Ramírez (2017) quien comenta estos actos: «En principio, estuvieron los obrajes generalmente cerca de los ríos ya que se utilizaban los cursos de agua para transportar los rollos de madera» (p. 32).

De hecho, algo similar ocurre en el cuento de Quiroga, donde bajo las órdenes de Castelhum se decide arrojar el *stock* de madera sobre la barranca de Ñacanguazú para luego ser recogidas por varias embarcaciones que estarían esperando al otro extremo del Paraná. No obstante, una fuerte tormenta azota las aguas generando un enturbiamiento desmedido haciendo que los troncos de madera impacten violentamente sobre los botes recolectores, provocando pérdidas materiales.

Pero, retomando el tema interrumpido después de esta digresión, entre las maderas de árboles que más aprovechamiento se buscaba están: Tipuana Tipu mejor conocido como *Tipa blanca* y el *Palo Rosa*<sup>3</sup>. Para el primer tipo de árbol es originario de Argentina y Bolivia; y para la segunda tiene procedencia autóctona de Argentina, Brasil y Paraguay. Ambos árboles crecen en la selva misionera en Argentina, y el más conocido comúnmente es el tipa blanca, que se identifica por medir hasta cuarenta metros de altura, produciendo flores amarillas. En cambio, el palo rosa es mucho menos frecuente y hasta difícil de buscarlo.

Haciendo un paréntesis y regresando nuevamente a *Los pescadores de vigas*, al principio del relato se menciona un tipo de madera que se ha presentado en las líneas anteriores. *Mister Hall* le ofrece su fonógrafo a *Candiyú* —un indígena de la selva misionera— a cambio de que éste le entregue tres docenas de tablas de palo rosa. Candiyú sabe muy bien que este tipo de madera es difícil de encontrar y que, en algunas excepciones se logra obtener cuando ocurre un gran diluvio que los derriba y conduce por el arroyo. No obstante, se cierra el trato en que ambos

---

<sup>3</sup> Nombre científico: *Aspidosperma polyneuron*.

quedan comprometidos a cumplir su palabra si se logra lo acordado. A final de cuentas, Candi yú le entrega la madera exigida y Hall su fonógrafo incluyendo veinte discos.

Llegando a este punto, así es como se presenta el talante social con respecto a la muestra literaria investigada hasta estas líneas.

### *1.3.2. Contexto cultural*

La narrativa de Horacio Quiroga está marcada en sus inicios por el modernismo de Rubén Darío. Este movimiento comenzó a tomar fuerza desde la publicación de *Azul* del poeta nicaragüense en 1888. A partir de esta fecha la expansión de este modelo en toda la región de Latinoamérica se hizo evidente en la diversidad de escritores que acogieron esta nueva forma de hacer literatura. Y es en este encuadre de renovación literaria cuando el uruguayo entra en contacto por primera vez. Así lo plantea Tufik (2019) al decir que: «Horacio Quiroga empezó a publicar entre los siglos XIX y XX, en el momento del pleno auge del Modernismo latinoamericano» (p. 2).

Es en este lapso de tiempo en el que publica su primer libro titulado *Los arrecifes de coral* (1901), escrito totalmente bajo las claves del modernismo. Y este valimiento perdura más o menos con cierto atisbo hasta los *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917).

Ahora bien, la primera etapa de Horacio Quiroga se puede considerar meramente modernista. Por otra parte, si hay algo peculiar del referido autor, y es que no se queda anclado en un solo movimiento literario, sino que, aprovecha la efervescencia de diversas propuestas que van surgiendo a lo largo de las primeras décadas del siglo XX: postmodernismo, inicios del criollismo, regionalismo, etc., y el retorno de algunos distintivos del realismo y naturalismo decimonónico. Del naturalismo en las narraciones de Quiroga expresa lo siguiente Nouzeilles (2000); Berg, (2007) citado por Fernández (2021):

Vamos a marcar una matriz ideológica y estética en la escritura de Quiroga, que tiene que ver con el talante científico (el positivismo, sus concepciones deterministas). Y la concepción científica (mediante la corriente artística del naturalismo) pone en el centro de la atención, y de la vigilancia, al cuerpo y la enfermedad (p. 169).

Siguiendo con este pensamiento, Fernández (2021) agrega que: «Quiroga amplía su espectro literario adaptando un cruce productivo entre naturalismo y el modernismo que procedía

de su admiración por Rubén Darío, por Gutierrez Nájera, y sobre todo, y más allá, por Edgar Allan Poe y Maupassant» (p. 169).

En conclusión, la escritura de H.Q., es multifacética ya que utiliza y desarrolla todos los estilos literarios de su momento, que llegan a conformar una nueva y mejorada forma de la narrativa latinoamericana

#### *1.4. Postura ideológica*

La postura ideológica que se expone en *Los pescadores de viga* se evidencia de forma implícita, bajo acciones y segmentos narrativos disimulados, pero que en la estructura profunda, guardan un sentido semántico en relación con las ideas emergentes de los hombres al vislumbrar un nuevo siglo. De ahí que se corresponde a un ámbito de expansión económica y vastos progresos en la industrialización en Argentina a principios del siglo XX. Entonces, es así que mediante la base de esta realidad más el predominio de la forma del pensamiento del individuo moderno, se presenta en el cuento de Quiroga los siguientes planteamientos ideológicos: Explotación y lo telúrico.

##### *1.4.1. Explotación*

En el cuento antes citado, la *explotación* se ejemplifica con el uso indiscriminado de los recursos materiales de la selva de Misiones, en Argentina, lugar donde se ubica el límite geográfico. En esta instancia, los dueños de notables empresas nacionales o extranjeras (la firma Castelhum y Cía) explotan de modo descontrolado la madera de los árboles, material básico que se extrae para su envío en los puertos marítimos (Puerto Felicidad) y Subsecuentemente su comercialización. Precisamente en este territorio se encuentran maderas exóticas de gran valor, y de ahí la necesidad de su recolección en masa.

A esto último se encarga Castelhum, el típico patrón extranjero que llega a la selva misionera para aprovecharse de los recursos naturales de la superficie. Una vez extraída la madera, las envía hacia el Puerto Felicidad, pero ante el precio demasiado elevado para su transporte manda a arrojar la carga en la barranca de Ñacanguazú hasta que lleguen al punto extremo para ser recogidos, aunque esta empresa sale mal por las condiciones climáticas.

Por esta razón consideramos que la *explotación* marca una tendencia ideológica en los hombres que buscan una fuente de financiamiento que les genere provecho a costa de la destrucción del medio ambiente.

#### 1.4.2. *Lo telúrico*

Lo telúrico en la narrativa de Quiroga se presenta en *Los pescadores de viga* al enfocarse el relato en un perímetro situado en la selva, lugar indócil y hostil, donde el hombre lucha con sus fuerzas para dominarlo ante los peligros y riesgos que se presenta. Es en este estado donde se produce la relación de oposición entre el *hombre y la naturaleza*. El hombre en su ferviente deseo de colonizar la selva virgen de las regiones latinoamericanas impone su mano sobre la naturaleza agreste, peligrosa y mortal, que en la mayoría de ocasiones resulta en un intento infructuoso y desdichado.

Es en este caso específico, para el cuento antes citado, que Candiuyú se enfrenta ante la impotencia del río de la selva que, después de un diluvio, desembocó en una corriente de gran potencia. En este escenario, nuestro protagonista hace lo posible por conseguir una viga de palo rosa que tanto buscaba para luego hacer un esfuerzo sobrehumano para escapar de la crecida del arroyo, al cual, diversos obstáculos trataron de impedirlo; pero, el deseo de lucha y el aferrarse a la vida, hizo que se produjera un enfrentamiento entre el hombre (Candiuyú) y la naturaleza (el arroyo de agua) característico de la novela telúrica latinoamericana; no obstante, el indígena logra salir victorioso de esta afrenta con mucha suerte, pues su experiencia y persistencia marcaron una diferencia entre la vida y la muerte.

Como punto final, el elemento de lo telúrico como parte de la ideología del autor, debido a las principales estéticas del momento, motivaron la incorporación de esta idea en sus narraciones, cultivando el gusto por lo regional y lo salvaje.

#### 1.5. *Género literario*

A nivel del género literario *Los pescadores de vigas* de Horacio Quiroga pertenece a la *narrativa*. En palabras de la teórica y crítica literaria María Victoria Reyzábal (1998) apunta que: «La narrativa literaria es de orden ficcional; en ella se crea un mundo autónomo (personajes, eventos, espacios, etc.) del que da cuenta un narrador en una dinámica temporal generada por el devenir cronológico de la historia» (p. 79). Bajo este punto de vista, la narrativa cumple con una

serie de distinciones que permiten diferenciarlo de otros géneros (lírica y dramática). Progresivamente se aplicarán al cuento en estudio de una forma teórica y práctica.

### *1.5.1. Características de la narrativa*

#### *- Presencia de un narrador*

El narrador es la voz que cuenta la historia. Es el ente necesario e indispensable que lleva la narración de los hechos y acontecimientos, la presentación de los personajes y sus pensamientos, la descripción del paisaje y del mundo que los rodea, etc. Así mismo, el narrador en literatura, forma parte de un discurso narrativo ficcional, o sea, el narrador es una creación mental del autor que le encomienda el desenvolvimiento de un relato, ya sea que tome la forma clásica (omnisciente), la de un personaje (protagonista) o la de un observador (testigo).

En el caso particular de *Los pescadores de vigas* se denota la aparición de un narrador omnisciente en tercera persona. Esto quiere decir que hay un narrador que cuenta una historia de forma externa a la narración, sin participar en ella, pero que conoce todo lo que está sucediendo. En definición de Puebla Ortega (1996) el narrador omnisciente «sabe todo lo que les ocurre a todos los personajes en todo momento y lugar. Conoce lo que piensan e incluso se permiten comentar y valorar su comportamiento» (p. 54).

Un Caso de este tipo de narrador es el siguiente pasaje:

Candiyú vive en la costa del Paraná, desde hace treinta años; y si su hígado es aún capaz de combinar cualquier cosa después del último ataque de fiebre, en diciembre pasado, debe vivir todavía unos meses más. Pasa ahora los días sentado en su catre de varas, con el sombrero puesto. Sólo sus manos, lívidas zarpas veteadas de verde que penden inmensas de las muñecas [...] se mueven monótonamente sin cesar, con temblor de loro implume (Quiroga, 2019, p. 153).

En el modelo seleccionado, el narrador omnisciente conoce todo acerca de la vida de Candiyú. Sabe dónde vive, cuántos años tiene, su actual condición de salud y algunos componentes relacionados a su apariencia física como «sus manos, lívidas zarpas veteadas...». Es por esta razón que, la omnisciencia del narrador deja entrever el conocimiento que posee sobre el personaje.

#### *- Escrito en prosa*

Otro rasgo característico de la narrativa es la prosa. La prosa permite al escritor una mayor libertad y flexibilidad para contar una historia y desarrollarla sin tener en cuenta alguna regla métrica; por el contrario, debe de apegarse a una construcción sintáctica de los enunciados. Para Álamo Felices & Valles Calatrava (2002) opinan que: «La prosa es, en general, la organización del enunciado literario que mimetiza la forma ordinaria de expresión lingüística, aproximándose a la regularidad rítmica natural y fundándose en la estructura lógica de la sintaxis» (p. 518). Es decir, la prosa imita de cierta forma el lenguaje natural y común de las personas, incorporándose al lenguaje escrito, diferenciándolo de la lírica por no obedecer normas poéticas y de composición. Esta última línea permite establecer un indicio de diferencia entre la narrativa y la lírica, y que de acuerdo con Reyzábal (1998): «Se puede decir que la prosa presenta una ordenación lógico-sintáctica no sujeta a medidas, mientras que el verso se caracteriza por la organización rítmico-melódica» (p. 33).

Después de esta aclaración, la sección que se presenta permite identificar cómo el relato está escrito bajo la modalidad de la prosa.

A mediodía comenzó el diluvio, y durante cincuenta y dos horas consecutivas el monte tronó de agua. El arroyo venido a torrente, pasó a rugiente avalancha de agua ladrillo. Los peones, calados hasta los huesos, con su flacura en relieve por la ropa pegada al cuerpo, despeñan las vigas por las barrancas (*ibid*, p. 155).

Como se puede constatar en estas líneas, el aspecto más evidente que se presenta es la escritura en prosa, ya que su expresión consta de una forma ordinaria del lenguaje oral y que se presta para la adaptación al lenguaje escrito, por consiguiente, es la fuente primaria para la construcción de una historia ficticia. De igual forma, la prosa se compone en su estructura de párrafos y líneas, en contraste con la lírica que se constituye de versos, rima, métrica, cómputo silábico, licencias poéticas, etc.

#### - *Personajes*

Dentro de la narrativa, los personajes son una parte fundamental de este género, ya que son los medios por los cuales se desarrollan una o más historias; de la misma manera, participan dentro de acciones y circunstancias que logran desenvolver sus papeles. Desde una tipología de los personajes se clasifican en dos grupos: personaje redondo y personaje plano. Puebla Ortega (1996) resume ambos términos en las siguientes palabras.

El personaje redondo posee unos rasgos individuales bien definidos [...]. Suele ser dinámico, experimenta cambios a lo largo de la narración. [...]. El personaje plano no posee rasgos individuales, carece de personalidad... posee sólo una cara. Es estático, no experimenta cambios significativos ni a lo largo de la narración ni de una obra a otra. (p. 61)

Teniendo en cuenta la cita anterior, es viable identificar el tipo de personaje que pervive en las páginas de *El pescador de vigas*. En este punto, comenzamos señalando que el *personaje redondo* en el cuento lo desempeña Candiuyú. Efectivamente, esto es así debido a que es un personaje dinámico e individual. Dinámico porque para conseguir el fonógrafo de mister Hall tiene que recolectar una cierta cantidad de madera de un árbol difícil de encontrar, esto conlleva enfrentarse a la fuerza de la naturaleza en medio de la selva misionera ante la crecida de un arroyo después de un diluvio prolongado que casi lo mata. En otras palabras, hay un cambio de actitud del personaje pasando de pasivo a activo, por el simple hecho de conseguir el objeto anhelado, lo que le suscita una serie de acciones. Por otro lado, el *personaje plano* se logra concretar con *mister Hall* y *Castelhum*. Para el primero es el hombre que negocia con Candiuyú para que le consiga una clase de madera poco común a cambio de entregarle su fonógrafo. Este personaje carece de personalidad y no tiene una evolución trascendente en el relato, por lo que cumple una función estática. Para el segundo personaje es el dueño de una compañía que necesita llevar una carga de madera extraída de la selva de Misiones hacia el puerto más cercano. Y una forma rápida de llevar el cargamento es transportarlo por medio del arroyo de Ñacanguazú hasta el otro punto extremo. Este es básicamente el aporte que genera al relato; no presenta un crecimiento de actitud importante, no hay un cambio de personalidad y no tiene dinámica en las acciones.

Con estas líneas queda por finalizada la primera parte de este trabajo dedicado a explicar el estilo del autor en el marco de la instancia de la narración.

## 2. DESARROLLO DEL CONTENIDO ARGUMENTAL DE LA HISTORIA

### 2.1. *Sintaxis narrativa*

En esta segunda parte nos detendremos en explicar el concepto de sintaxis narrativa y las secuencias lógicas que de ésta se deriva para comprender la estructura compositiva del relato desde la mirada objetiva de la narratología y los planteamientos que los fundamentan.

Partamos de la definición que Álamo Felices & Valles Calatrava proponen sobre el término anterior, centrándose en que su fundamento parte «[...] del estudio de las relaciones funcionales entre los elementos del relato, que podría ser la definición general y aceptable de gramática o sintaxis narrativa» (p. 556). Esos componentes del relato (personajes, acciones, atmósfera, espacio, objetos, etc.), deben de estar dispuestos bajo un orden coherente, de manera que, confieran un sentido inteligible a la trama. Y una vez que esto suceda, se logrará una función adecuada de las unidades nucleares que la contienen

Este panorama se complementa al percibir que la estructura lógica de la narración se manifiesta en acciones y acontecimientos como unidades narrativas con funciones previamente asignadas conocidas como secuencias. Para Barthes (1966) citado por Lopes & Reis (2002) definen secuencia como:

«una serie de núcleos unidos entre sí por un relación de solidaridad, en el sentido de doble implicación: dos términos se presuponen entre sí. La secuencia se abre cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos no tiene secuento» (p. 1188).

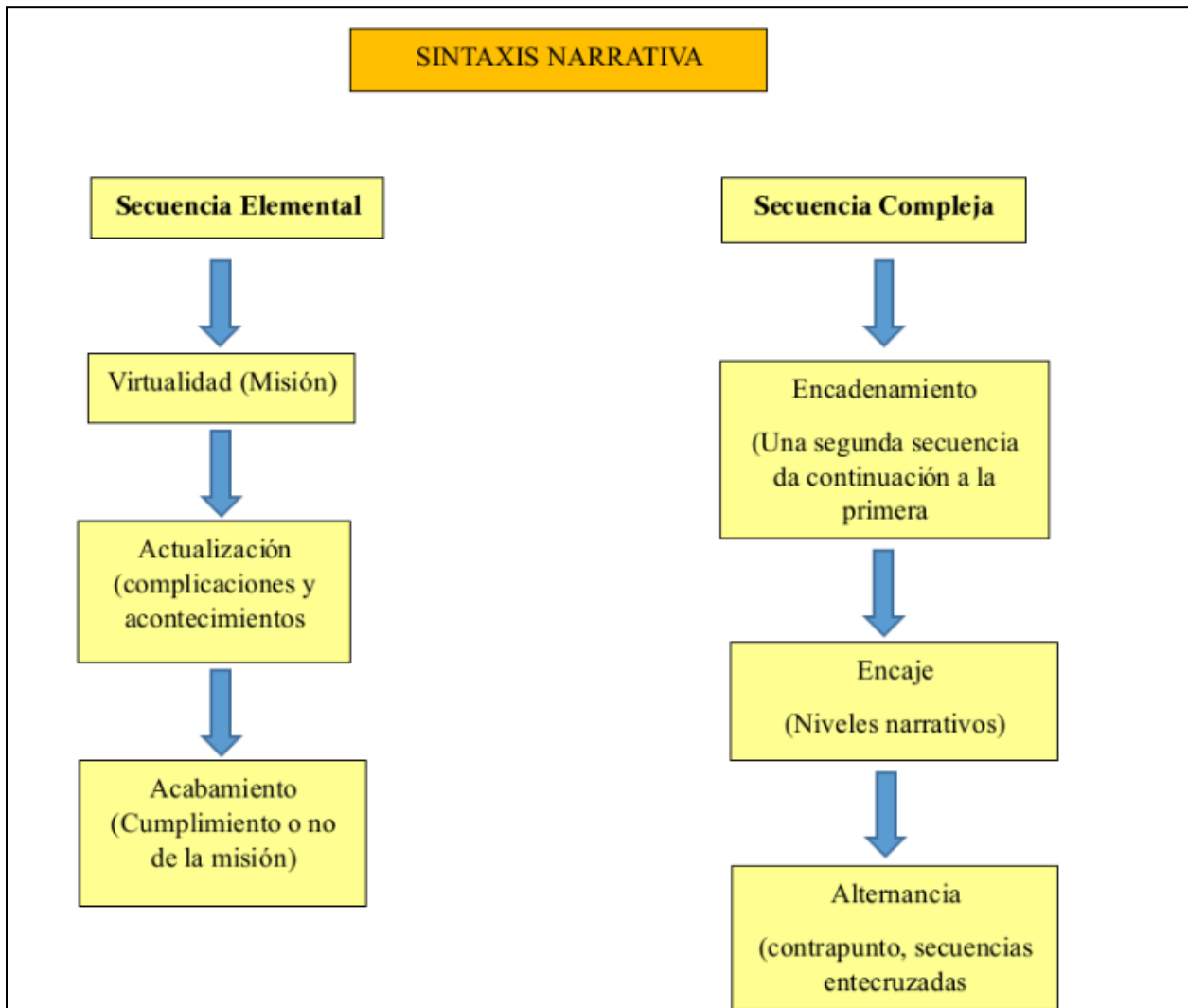
En palabras más sencillas, ocurre una secuencia cuando dos o más acciones narrativas poseen un enlace que los une de conformidad para crear un relato. Y cada secuencia se basa en tres funciones a realizar: virtualidad (la misión a cumplir), actualización (realización o no de la misión) y acabamiento (misión cumplida o incumplida). Reforzando este argumento Álamo Felices & Valles Calatrava dirían que: «todo relato se puede dividir en una serie de macroestructuras narrativas básicas –secuencias– que agrupan tres unidades menores integradas en ellas –funciones–, que se corresponderían con las fases de eventualidad, paso al acto (posible) y conclusión (posible) de un proceso» (p. 549).

Esta tríada adopta un tipo de secuencia denominada elemental debido a que este modelo es implementado en los cuentos clásicos y tradicionales, casi siempre obedeciendo este

lineamiento: inicio, desarrollo y final. Pero, cuando hay un número considerable de secuencias elementales (virtualidad, actualización y acabamiento) que se combinan o se suceden cronológicamente, se comienza a hablar de una secuencia compleja. Es decir, un relato es complejo cuando el final de una secuencia genera el inicio de otra secuencia que puede continuar el contenido del anterior, y éste a su vez, propiciar una tercera secuencia que con el mismo argumento, y así sucesivamente.

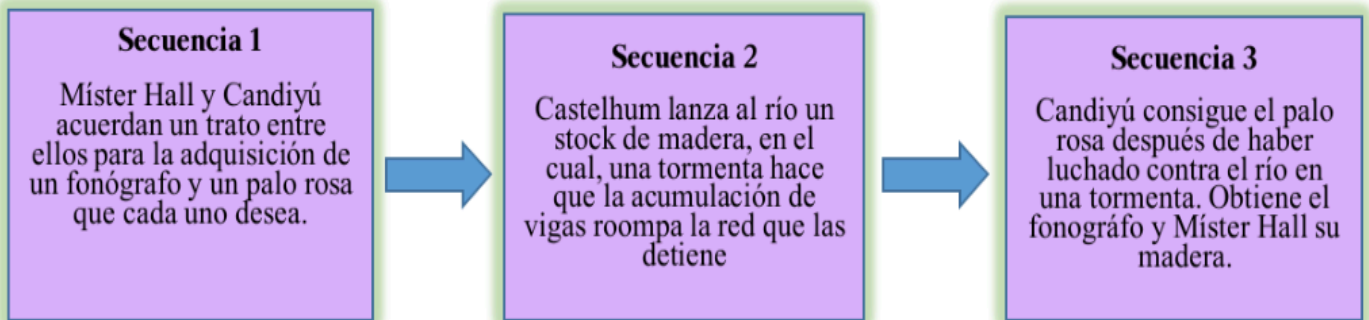
La secuencia compleja apertura tres modalidades distintas: encadenamiento, alternancia y encaje. Es por encadenamiento cuando el final de una secuencia se conecta con el punto de partida de la que prosigue. Por alternancia si una secuencia interrumpe a otra para contar una historia diferente de la primera, para que después retome el hilo temático en otra secuencia. Por encaje si las secuencias presentan diferentes niveles narrativos (extradiegético, intradiegético y metadiegético).

Para una mejor comprensión de toda esta teoría de la sintaxis narrativa, véase el siguiente esquema que resume lo escrito hasta el momento.



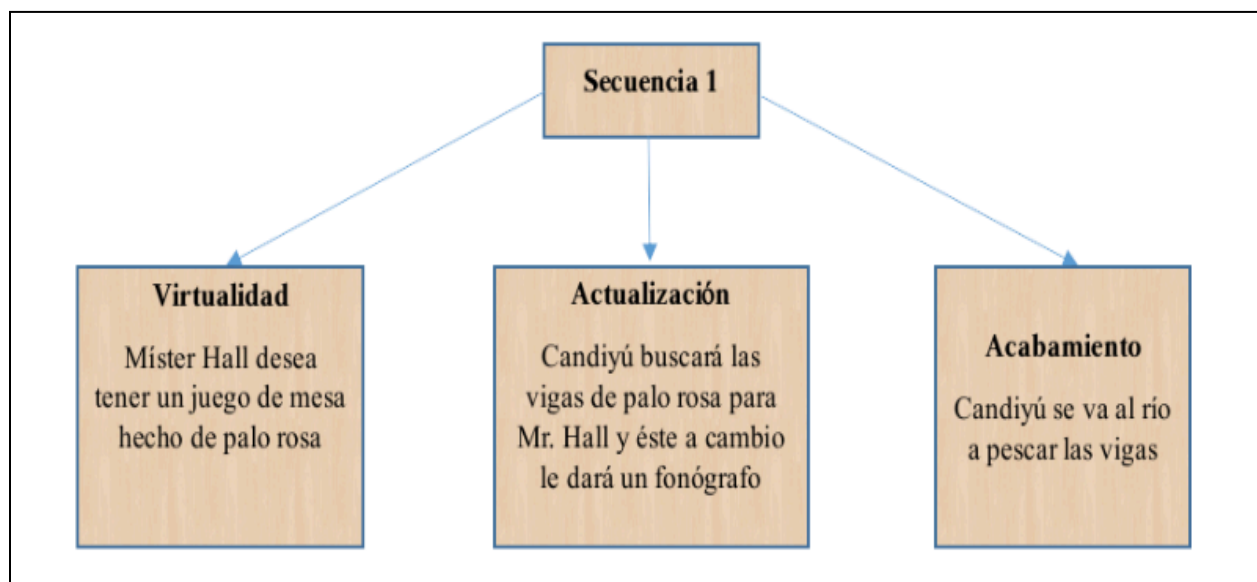
Una vez teniendo los fundamentos teóricos más los conceptos de interés que lo integran, es necesario su estudio aplicado al cuento de Quiroga. Es así que, en *Los pescadores de vigas* por su organización narrativa se puede deducir que mantiene una secuencia compleja, debido a que se manifiestan tres secuencias elementales con estructura clásica. Y cada una de estas secuencias cumplen con tres funciones sucesivas. Luego, esta agrupación tiene como resultado un encadenamiento de las mismas, conexión que les permite avanzar en la estructura de la trama hasta llegar al punto de cierre.

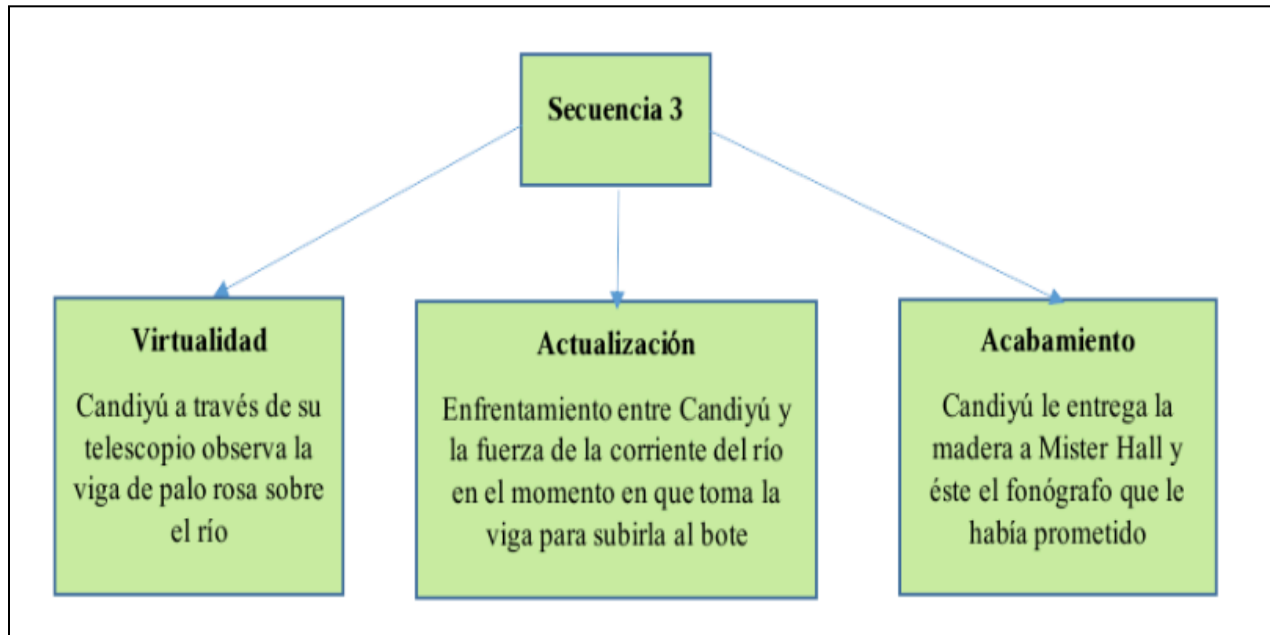
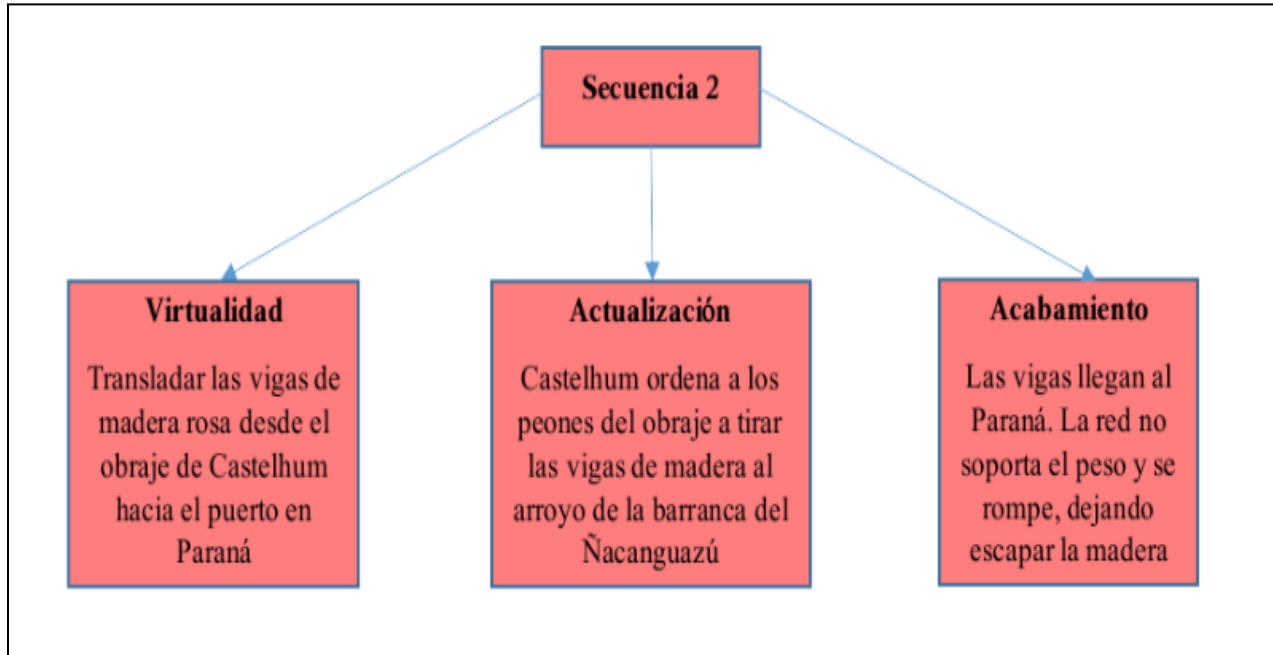
En el siguiente cuadro se ejemplifica la secuencia compleja por encadenamiento del relato analizado.



Como se puede observar, el relato de Quiroga presenta tres secuencias en su estructura narrativa, y cada una da paso para el seguimiento de la anterior, continuando con el mismo eje de la historia sin salirse de ella o alternando con otra diferente. En esta circunstancia, el cuento gira alrededor de una temática general: el negocio establecido entre mister Hall y Candiú y como éste lucha ante la naturaleza para poder conseguir su objetivo y ser recompensado.

Como se ha dicho antes, cada una de estas secuencias encadenadas aportan unidades básicas (virtualidad, actualización y acabamiento) que desempeñan funciones en el desarrollo de la disposición narrativa. Acto seguido, mostraremos cómo actúan estas unidades en cada una de las secuencias señaladas que conforman la sintaxis narrativa compleja





Como se puede apreciar en los cuadros, cada secuencia de la sintaxis por encadenamiento engloba: virtualidad, actualización y acabamiento. Por lo que cada unidad narrativa y sus divisiones se ejecutan con significación propia, contribuyendo a la conformación de episodios o segmentos superiores de estructuración en el relato.

## 2.2. Personajes

Aunque el cuento de Quiroga se limita a un número reducido de personajes que interactúan en el universo narrado del relato, esto no es obstáculo para que se logre una clasificación que ponga en perspectiva como el ente ficticio de papel que habla por medio del narrador se desenvuelva mediante criterios formales.

Es de esta manera que, para iniciar, un primer criterio que se establece es el de *oposición entre personaje e importancia en la trama*. De esta se desprende dos binomios: *personaje principal*, figura del discurso narrativo que toma determinadas funciones decisivas en la acción. Cambia su estado de ánimo y personalidad, aunque su conducta no sea ejemplar; y *personaje secundario*, aquel cuya posición no cambia o sólo lo hace movido por las circunstancias. Son subordinados, sirven como tipos originadores de un episodio. No sufren ningún tipo de cambio.

Para este caso, el personaje principal sería *Candiyú*, ya que toma acciones decisivas en la historia, como el de lanzarse a la lucha en contra de la furia de la creciente del río Paraná con el objetivo de conseguir madera de palo rosa y a su vez, salvarse de morir ahogado en el intento. Esto, al mismo tiempo cumple con el requisito de un cambio de personalidad que se efectúa cuando hace un trato con mister Hall, que consiste en regalarle un fonógrafo a cambio de que le consiga unas vigas de madera preciosa. Una vez tomado el trato, Candiyú se esfuerza para hacer cumplir su palabra, lo que genera una actitud activa y de compromiso que, al final realiza.

En oposición, encontramos el personaje secundario desempeñado por *mister Hall* y *Castelhum*. El primero, es un individuo que desea un mueble hecho a base de un tipo de madera lujoso, pero no hace nada por conseguirlo, ya que Candiyú lo hará por él movido por la recompensa que recibirá, razón suficiente para solo esperar a recibir lo acordado. El segundo, al igual que el anterior, no muestra un cambio en su conducta, sus acciones no son de gran importancia o, en su defecto, no son trascendentes. Su presencia solo es utilizada para el origen de un capítulo o secuencia, para después desaparecer o solo ser mencionado brevemente, por tal motivo no tiene mayor trascendencia.

Un segundo criterio formal de los personajes es el de *la capacidad de sorprender al lector*. Esto nos lleva a dos términos: *personajes planos* y *personajes redondos*. Es plano cuando es poco elaborado, fácilmente reconocible y recordable por el lector. Son técnicamente útiles. Su carácter no ostenta una faceta dominante o no está en conflicto con otros aspectos psicológicos de su personalidad. En palabras sencillas, no cambia a lo largo de la acción. Ejemplo de esta descripción son *mister Hall* y *Castelhum*. Ambos personajes dentro del relato no presentan mayor complejidad ni psicológica ni narrativa. Su aporte a la dinámica de las acciones son mínimas y su participación no es constante, sino episódica, apareciendo en momentos específicos pero no influyentes.

En contraparte, es redondo, si el personaje cambia de postura y es capaz de sorprendernos. Si esto sucede, es apto para ser protagonista, ya que es más complejo. Poseen mayor abundancia de rasgos o ideas. Su diseño interior y exterior es más elaborado y tienen capacidad de sorpresa. Todas estas cualidades son cumplidas por *Candiyú*. Este personaje desarrolla el clímax del relato, moldea una actitud definida, es un agente activo que ante los riesgos de la selva pone en juego su vida por llegar a su meta, demuestra destreza y agilidad, el narrador pone más énfasis en este sujeto en describir su vida, su forma de vivir, su trabajo y hechos pasados. Todas estas razones nos hace pensar que *Candiyú* es el personaje más logrado y mejor moldeado del cuento, como resultado, se justifica su papel como protagonista del cuento.

Un último criterio es el de variación, en el que un personaje puede ser *estático, dinámico y figurante*. Para los fines de este estudio daremos importancia a los primeros dos. Es estático si el narrador nos informa sobre el personaje. Se caracteriza por la presencia de pocos atributos y tiende a funcionar como paradigma de una virtud o defecto (el ambicioso, el arribista, la beata, etc.). A este respecto, *Castelhum* abarca este parámetro representando en el relato de forma negativa la figura del empresario extranjero capitalista.

Es dinámico si el carácter del personaje se manifiesta en sus acciones. Vemos cómo se desenvuelve. Reviste mayor importancia y engloba a todos los personajes con un protagonismo más acentuado. Con relación a esto, *Candiyú* es el que mueve las cuerdas de las acciones y es él quién las protagoniza. Carga el peso de la historia, los actos más cruciales giran sobre su eje y tiene una dominancia en el enfoque sobre sus actos que lo prioriza haciéndolo especial.

### 2.3. Objetos

Para el caso de *Los pescadores de vigas* el objeto de mayor relevancia en la historia son las vigas de madera, específicamente procedente de un tipo de árbol llamado *palo rosa*. De hecho, es a través de este artículo en que se mueve todo el avance de las acciones y es el centro de interés de los personajes. Mister Hall tiene inclinación por un juego de comedor hecho de una clase de madera especial que ya hemos señalado y que aún no posee; Candiú se adentra en el río Paraná para pescar una viga de palo rosa, poniendo en riesgo su propia vida ante la inclemencia de la naturaleza y de los animales salvajes; Castelhum necesita enviar un cargamento de madera hacia el puerto, pero el costo es muy elevado para hacerlo, entonces decide depositarlo en la barranca del Ñacanguazú que desagua en el río Paraná y recogerlo en un punto determinado.

Como se puede corroborar en esta sección, las vigas de madera de palo rosa son el objeto más sobresaliente e indispensable del relato, ya que establecen un vínculo con los personajes, las acciones, el plano del deseo y es el motivo que da un punto de partida para el comienzo de este cuento. Si se omite este objeto, todo lo demás resulta intrascendente.

### 2.4. Espacios

Al tratarse de un cuento, como en la mayoría suele suceder, los espacios que se manejan son únicos. Esto se debe a la brevedad del relato y la poca complejidad del entramado narrativo que facilita una lectura ágil y comprensiva al lector, sin hacerlo caer en un laberinto de confusiones.

Dicho esto, en *Los pescadores de vigas* de Horacio Quiroga, el espacio en que ocurren todos los eventos que complementan la trama, se encuentran ubicados en el río Paraná, la barranca del Ñacanguazú y el municipio de San Ignacio. Estos sitios forman parte de la provincia de Misiones, en Argentina, una región selvática y tropical de una gran biodiversidad natural. Por lo que, la mención de estos lugares queda referenciada en el mismo cuento.

«Candiú vive en la costa del *Paraná*, desde hace treinta años [...]» (*ibid*, 2019: 153).

«Era lo necesario para trasladar las vigas al *Paraná*. Y sin contar la estación impropia» (*ibid*, p. 154).

«No había modo de entenderse. Castelhum subió hasta el obraje y vió el stock de madera en el campamento, sobre la barranca del Ñacanguazú al norte» (*ibid*, p. 154).

«Y si alguna vez Castelhum llega a *San Ignacio* y visita a míster Hall, admirará sinceramente los muebles del citado contador, hechos de palo rosa» (*ibid*, p. 159).

Lo antes mencionado proporciona una sensación de veracidad en los hechos, aludiendo a que el autor es conocedor de estos parajes, dejando una marca indeleble en la literatura al ambientar sus narraciones en un panorama silvestre de nuestro continente.

### 2.5. *Acciones relevantes*

A nivel general, en el cuento escogido se destacan dos acciones de gran envergadura: el arrojamiento de las vigas de madera en el arroyo por parte de los peones y la lucha de Candiuyú por recolectar las vigas en el río. En el primero, Castelhum al darse cuenta del cobro excesivo por el traslado de la madera, decide ordenar a los peones bajo el mando de míster Fernández para que éstos coloquen el material en el río, en el momento en que comience a llover. Decisión bastante peculiar y poco común, puesto que no es una forma segura de llevar a cabo la mencionada empresa. Aún así, se ejecuta la tarea y es el propio narrador el que se encarga de describir con detalles el procedimiento de lo ocurrido.

A mediodía comenzó el diluvio, y durante cincuenta y dos horas consecutivas el monte tronó de agua. El arroyo, venido a torrente, pasó a rugiente avalancha de agua ladrillo. Los peones, calados hasta los huesos, con su flacura en relieve por la ropa pegada al cuerpo, despeñaban las vigas por la barranca. Cada esfuerzo arrancaba al unísono grito de ánimo, y cuando la monstruosa viga rodaba dando tumbos y se hundía con un coñazo en el agua, todos los peones lanzaban su ¡a...¡jú! de triunfo (Quiroga, 2019: 155).

El acto que realizan los peones del obraje de Castelhum es fundamental porque da seguimiento a la siguiente acción que en breve explicaremos. Desde nuestro argumento, si las vigas no son lanzadas al arroyo, entonces Candiuyú no hubiera pescado los palo rosa que le había prometido a míster Hall, incumpliendo con el trato establecido entre ambos. Por otro lado, Candiuyú nunca habría tomado las vigas que flotaban en el torrente.

En la segunda acción, como ya se ha dejado planteado en el párrafo anterior, Candiýú hace un intento arriesgado por alcanzar las vigas encontradas en el Paraná, mismas vigas que se soltaron en el obraje por los peones. Y una vez más el narrador pone en relieve las pericias del personaje principal.

Candiýú esquivó, derivó, tropezó y volcó muchas veces más de las necesarias para llegar a la presa. Al fin la tuvo; un machetazo puso al vivo la veta sanguínea del palo rosa, y recostándose a la viga pudo derivar con ella oblicuamente algún trecho. Pero las ramas, los árboles, pasaban sin cesar arrastrándolo. Cambió de táctica; enlazó su presa, y comenzó entonces la lucha muda y sin tregua, echando silenciosamente el alma a cada palada (*ibid*, p. 158).

En ese tránsito, nuestro protagonista al alcanzar el objeto necesitado, hace una serie de maniobras para salir del caudal, pero, para eso debe de forcejear con la ferocidad del diluvio que ha alterado la tranquilidad de las aguas, a tal punto de sobrevivir ante la tempestad de la naturaleza, realizando así, una hazaña heroica.

El hercúleo trabajo proseguía, la pala temblaba bajo el agua, pero era arrastrado a pesar de todo. Al fin se rindió; cerró más el ángulo de abordaje, y sumó sus últimas fuerzas para alcanzar el borde del canal que rasaba los peñascos del Teyú Cuaré. Durante diez minutos el pescador de vigas, los tendones del cuello duros y los pectorales como piedras, hizo lo que jamás volverá a hacer nadie para salir del canal en una creciente, con una viga a remolque. La guabiroba se estrelló, por fin, contra las piedras, se tumbó, justamente cuando Candiýú le quedaba la fuerza suficiente —y nada más— para sujetar la sogá y desplomarse de boca (*ibid*, p. 159).

Es en estos términos en que cerramos esta sección correspondiente a las acciones relevantes.

## 2.6. Acontecimientos

Por acontecimientos se puede entender como «los elementos atómicos que integran la acción, que son experimentados por los actores y se ordenan lógicamente y cronológicamente para vertebrar el esqueleto narrativo de la historia» (Álamo Felices & Valles Calatrava, 2002, p 205). En palabras más sencillas, los acontecimientos son actos narrativos incorporados en unidades mínimas que se sitúan en el plano de la historia, se localizan en un momento cronológico y un

lugar topográfico y se ordenan en una disposición cronológica y lógico-causal; representándose en una dimensión sintáctica con funciones que articulan el conjunto de acciones narrativas en relación con los actantes que los ejecutan o sufren.

Atendiendo a esta conceptualización, en *Los pescadores de viga* se manejan tres acontecimientos en el cuerpo narrativo:

1. El trato hecho entre mister Hall y Candiú: un juego de mesa es el motivo por el cual mister Hall logra convencer a Candiú para que este peón le consiga madera de palo rosa, material muy fino para fabricar dicho inmueble a cambio de recibir un fonógrafo con varios discos de música. Partiendo de esta negociación, continúa la secuencia que le precede secundando el contenido temático.
2. El desfiladero de vigas de madera sobre la barranca del Ñacanguazú: bajo las órdenes de mister Hall, los trabajadores del obraje colocaron las maderas en el afluente de agua, haciendo que estas sean llevadas por la corriente en dirección hacia unas maromas de contención para atraparlas y recogerlas. Sin embargo, la acumulación excesiva de las vigas hizo que cediera la barrera flotante ante el peso de los palos.
3. Candiú obtiene las vigas: cuando Candiú por medio de su telescopio detecta las primeras vigas de palo rosa que circula por el Alto Paraná, comienza la verdadera travesía del pescador sin imaginar que sería puesto a prueba ante la bravura del río, resistiendo los embates de víboras, alimañas, musgos y la propia corriente para salvar no sólo la viga sino su propia vida, que por un instante cede ante la dificultad. Pero, gracias a la experiencia de su trabajo y los años de piratería logra salir airoso de una muerte segura. Luego de esta gran escena, un mes más tarde mister Hall recibe sus tres docenas de tablas con las que fabrica su mueble, y al instante, Candiú su fonógrafo.

En fin, con estos tres acontecimientos es que se plantea el esquema narrativo, por el que se sigue una secuencia compleja con subunidades elementales en el nivel de la historia del relato de Quiroga.

## 2.7. *Atmósfera*

Para introducirnos en este tema, Álamo Felices & Valles Calatrava (2002) definen la atmósfera como un «efecto de corporeización simbólica del ámbito de actuación espacial, en relación con determinados signos funcionales, narrativos y representativos, para manifestar un

determinado ambiente o atmósfera que rodea al personaje y que se muestra para él amenazante, opresiva, securizante, etc» (p. 235). En otros términos, la atmósfera condensa el ambiente de los actos narrativos, proporcionando una sensación de diferentes sentimientos, en el que los personajes protagonizan y acuden para su propia caracterización.

Tomando en cuenta esta citación, en *Los pescadores de viga* se hace palpable una atmósfera silvestre y rural con una marcada predominancia a lo salvaje, agreste y hostil de la naturaleza selvática. Esto conlleva a que el protagonista del relato (Candiyú) experimente un forcejeo con la corriente del río y todos los obstáculos que surgen en su tránsito por estas aguas turbias, al momento de pescar la viga de madera que, si no fuera por sus años de trabajo y habilidades adquiridas, tal empeño fuera imposible. En ese transcurso de la acción, el lector puede percibir en el relato de esta escena un espíritu combatiente que se aferra por la vida, por conseguir su objetivo contra la resistencia de una entidad visible (río Paraná) que rebasa los límites del hombre de la tierra. En el siguiente párrafo se expone esa atmósfera densa de peligro y muerte que fructifica en un lugar boscoso y de latente suspenso como lo es la selva misionera.

«La noche, negra, le deparó incidentes a su plena satisfacción. El río, a flor de ojo casi, corría velozmente con untuosidad de aceite. A ambos lados pasaban y pasaban sin cesar sombras densas. Un hombre ahogado tropezó con la guabiroba; Candiyú se inclinó y vió que tenía la garganta abierta. Luego visitantes incómodos, víboras al asalto, las mismas que en las crecidas trepan por las ruedas de los vapores hasta los camarotes» (*ibid*, p. 159).

Claro está que la muerte forma parte de esta atmósfera del cuento, ya que ronda como una sombra en busca de su víctima, pues Candiyú es afortunado de librarse de sus manos, pero no así de animales salvajes y ganados que no corren con la misma suerte.

Ahora bien, en una creciente del Alto Paraná se encuentran muchas cosas antes de llegar a la viga elegida. Árboles enteros, desde luego, arrancados de cuajo y con las raíces negras al aire, como pulpos. Vacas y mulas muertas, en compañías de buen lote de animales salvajes ahogados, fusilados o con una flecha plantada aún en el vientre (*Ibid*, p. 158).

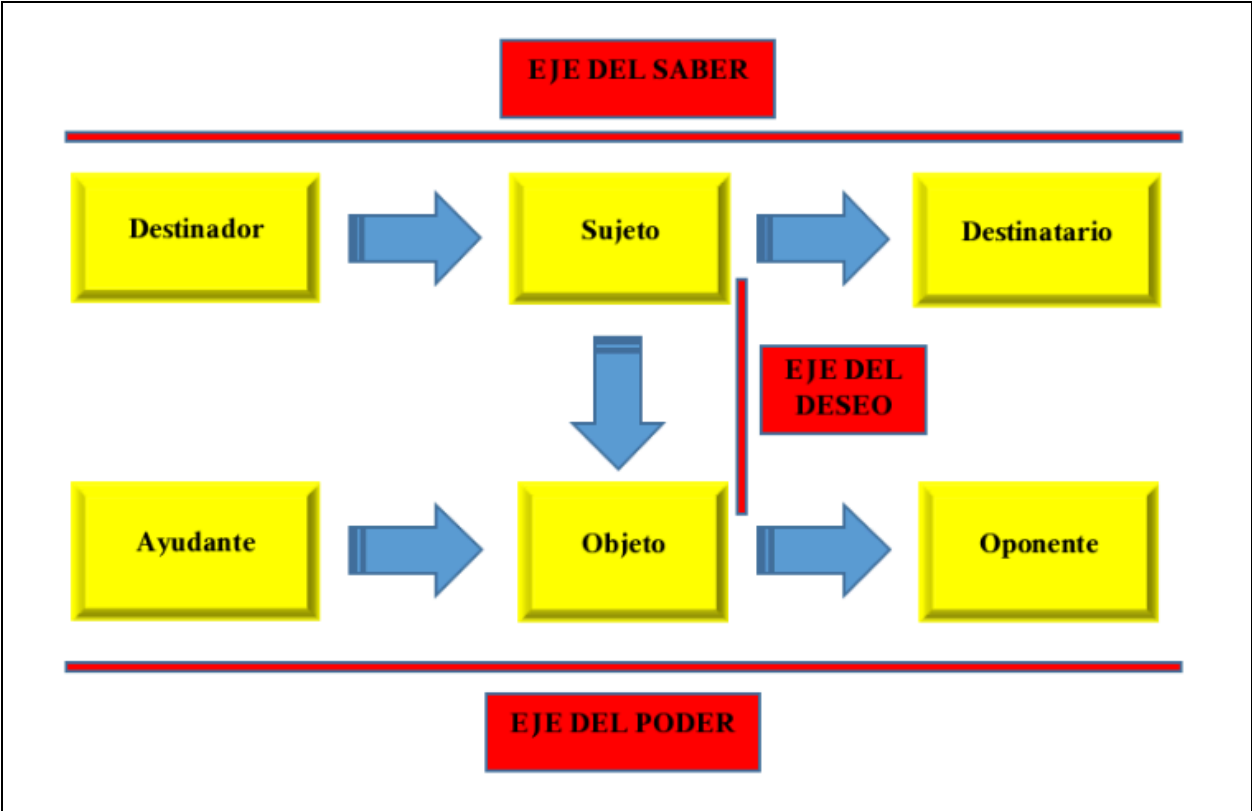
Como ya lo hemos visto en los ejemplos, la atmósfera del cuento gira alrededor no solo de un entorno telúrico y salvaje de la tierra vírgen latinoamericana sino de una viva impresión de destrucción, mortandad y riesgo que vivencia en carne propia el personaje principal.

### 2.8. Modelo actancial

El modelo actancial fue propuesto por el teórico francés A.J. Greimas en su libro *Semántica estructural* en 1966. Este esquema propone seis funciones o papeles elementales que desempeñan los personajes en el plano de la historia, agrupados en tres parejas binarias relacionadas internamente con tres ejes: deseo, saber y poder.

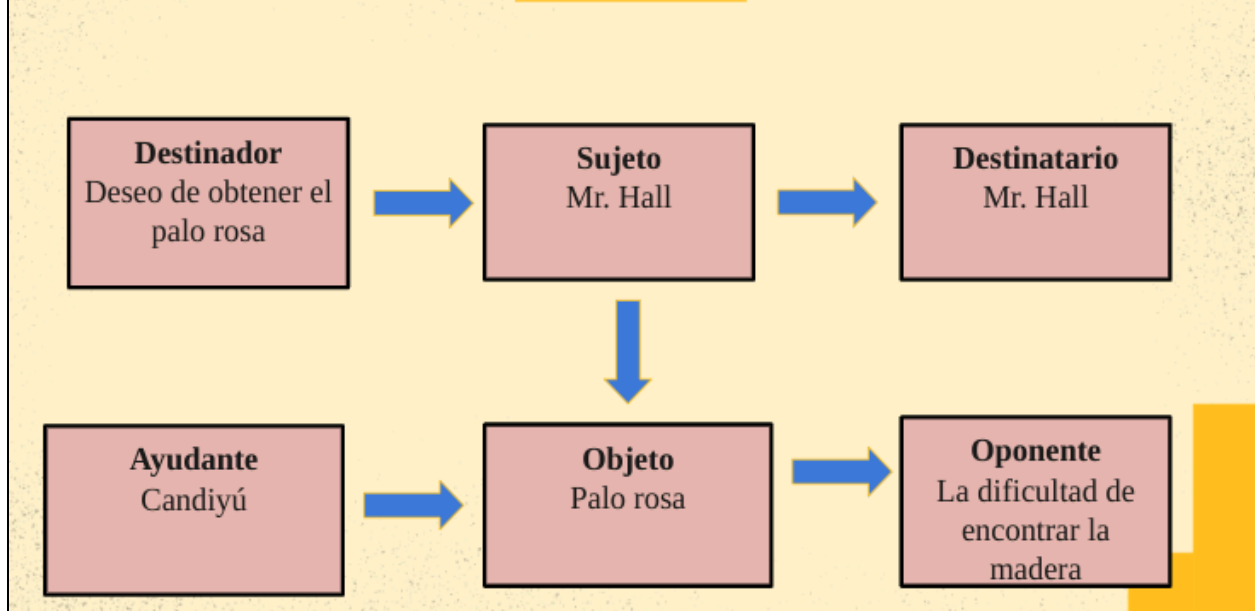
Siguiendo este orden, en el primer eje se encuentran: el *sujeto* (vector básico generador de la acción) y *objeto* (fin perseguido o deseado por el sujeto). En el segundo eje están: El *destinador* (promueve la acción del sujeto) y el *destinatario* (beneficiario final de la actuación del sujeto). En el tercer eje: *ayudante* (actantes que ayudan a que el sujeto consiga el objeto) y *oponente* (son los actantes que se oponen a que el sujeto consiga el objeto).

En la siguiente representación se establece de forma más pertinente las relaciones de estos ejes en el modelo actancial de Greimas.



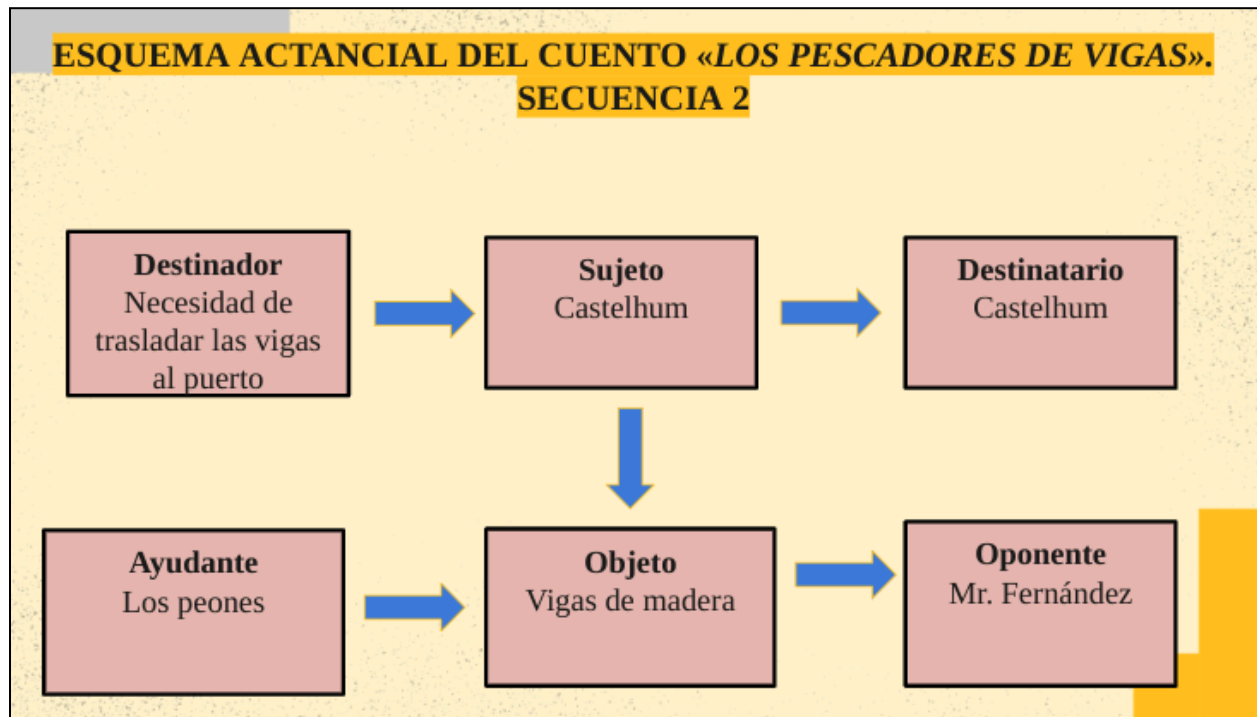
Ahora bien, el esquema actancial se presenta aplicado a cada una de las secuencias que conforman la sintaxis narrativa, que anteriormente se hicieron mención. De tal forma que dichos elementos se reflejan en los siguientes cuadros.

**ESQUEMA ACTANCIAL DEL CUENTO «LOS PESCADORES DE VIGAS».**  
**SECUENCIA 1**



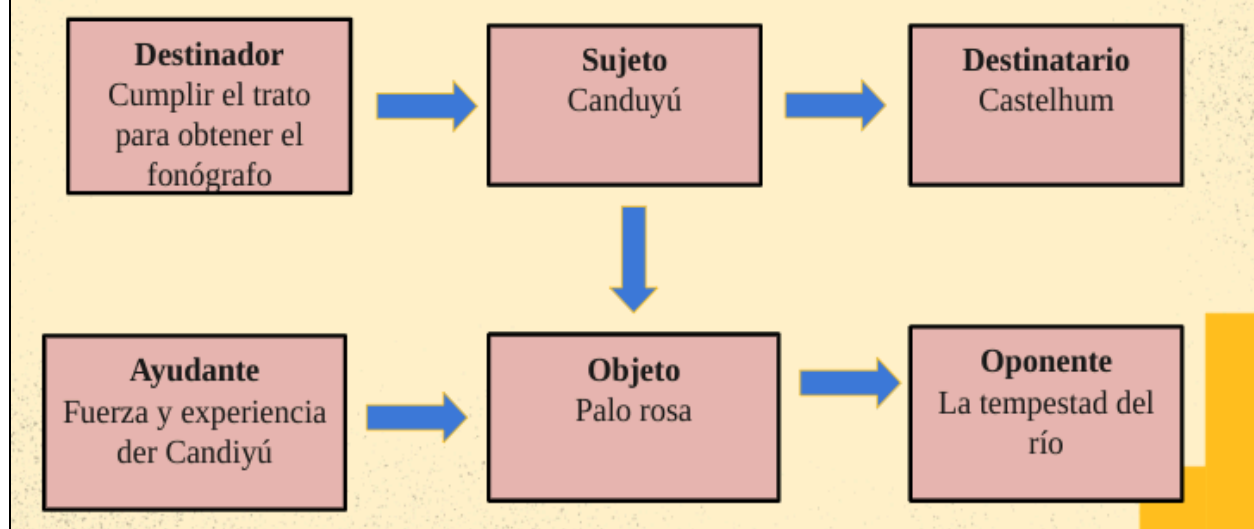
El **destinador** es el personaje, motivo o fuerza interna o externa que mueve al sujeto a conseguir el objeto, por lo que el deseo de obtener el palo rosa constituye este elemento. El **sujeto** es desempeñado por mr. Hall, personaje principal de esta secuencia. El **destinatario** es el mismo mr. Hall, ya que se beneficia si logra conseguir el objeto. El **ayudante** en esta secuencia es Canduyú, logrando entregar las vigas de palo rosa que habían acordado. El **objeto** es el palo rosa, un tipo de madera preciosa que es poco común en la selva de Misiones, pero que es el elemento por el que giran todas las acciones. El **oponente** en este caso es la dificultad de encontrar la madera solicitada a Candiyú, por lo que el cumplimiento del trato realizado se vuelve complejo.

## ESQUEMA ACTANCIAL DEL CUENTO «LOS PESCADORES DE VIGAS». SECUENCIA 2



**El destinador** en este punto es la necesidad de trasladar las vigas al puerto Felicidad. **El sujeto** es desempeñado por Castelhum, personaje principal de esta secuencia. **El destinatario** es el mismo Castelhum, ya que se beneficia si logra conseguir el objeto. **El objeto** son las vigas de madera que se encuentran en el obraje de Castelhum, que han quedado varadas en espera para su transporte. **El ayudante** en esta secuencia son los peones, que por órdenes de mister Hall tienen que arrojar las vigas al arroyo del Ñacanguazú para recogerlas al otro extremo del río. **El oponente** en esta relación es mister Fernández, debido a que no puede creer la decisión de mr. Hall de arrojar las vigas al arroyo, presentando una resistencia a tomar por hecho sus palabras.

**ESQUEMA ACTANCIAL DEL CUENTO «LOS PESCADORES DE VIGAS».**  
**SECUENCIA 3**



**El destinador** es el personaje, motivo o fuerza interna o externa que mueve al sujeto a conseguir el objeto, por lo que cumplir con el trato acordado con mr. Hall, permitirá obtener el fonógrafo prometido, es por esto, que se constituye este elemento. **El sujeto** es desempeñado por Candiyú, personaje principal de esta secuencia. **El destinatario** es mr. Hall, ya que se beneficia si Candiyú logra conseguir el objeto. **El ayudante** en esta secuencia es la fuerza y experiencia de Candiyú, debido a los años de piratería en la selva misionera. **El objeto** es el palo rosa, madera por la que Candiyú lucha en las aguas del Paraná, arriesgando su propia vida por conseguirlas. **El oponente** en este caso es la tempestad del río que dificulta a Candiyú obtener de forma segura las vigas de madera.

Todos estas funciones quedan esquematizadas guardando una relación previamente establecidas según el modelo propuesto por Greimas, dando como resultado la consecuente estructura actancial del cuento de Quiroga.

### 3. DISCURSO NARRATIVO Y ESTRUCTURA DEL PENSAMIENTO

#### 3.1. Voz

La voz como categoría narratológica se refiere en términos generales a la instancia narrativa que adopta el narrador para contar una historia que el autor crea de forma permanente. Esta voz narrativa es la que sustenta a la narración que puede ser pronunciada por el mismo narrador o por un personaje. De esta forma se dice que la «voz» resulta ser el «*quién cuenta*» en una determinada historia. En ese sentido, «es el procedimiento de enunciación en el que se sitúa el narrador» (Forradellas & Marchese, 2013: 421).

Por lo que respecta a su clasificación, la voz narrativa se divide en tres apartados considerando la situación del narrador y la historia contada: *narrador homodiegético*, se trata de un personaje que asume el rol de narrador. Conoce la historia que cuenta porque participa en ella «yo narrador»; *narrador autodiegético*, es una variante de la homodiégesis, en el cual, es exclusivo para aquellos relatos en que el héroe protagonista narra su propia historia. Este concepto es propuesto por Gérard Genette en su libro *Figuras III* en 1972; y *narrador heterodiegético*, cuando el narrador no forma parte de la historia, es decir «un narrador ausente de la historia que cuenta» (Genette, 1972: 299).

Este último narrador es al que pertenece el cuento *Los pescadores de vigas* de Horacio Quiroga. Es un narrador heterodiegético el que cuenta la historia de la proeza de un indígena de la selva misionera por conseguir vigas de palo rosa para cumplir un negocio realizado con un empleado de una empresa y la de un adinerado que emprende la elección de enviar un cúmulo de maderas a través de un río en medio de una tormenta para su recolección.

Estas historias son narradas desde una voz que no participa dentro del relato ni tampoco en las acciones que ocurren. O sea, el narrador cuenta lo que le ocurre a otros personajes sin intervenir en ellos. Así sucede, por ejemplo, al inicio del relato cuando se introduce la razón por la que Candiýú y míster Hall mercan sobre ciertos productos que cada uno quiere del otro.

El motivo fue cierto juego de comedor que míster Hall no tenía aún, y su fonógrafo fue quien le sirvió de anzuelo. Candiýú lo vió en la oficina provisoria de la Yerba Company, donde míster Hall maniobraba su fonógrafo a puerta abierta. Candiýú, como buen indígena, no manifestó sorpresa alguna, contentándose con detener su caballo un poco al través delante del chorro de luz, y mirar a otra parte. Pero como un inglés, a la caída de la

noche, en mangas de camisa por el calor, y con una botella de *whisky* al lado, es cien veces más circunspecto que cualquier mestizo, mister Hall no levantó la vista del disco. Con lo que vencido y conquistado, Candiú concluyó por arrimar su caballo a la puerta, en cuyo umbral apoyó el codo (*ibid*, p. 151).

O este otro ejemplo, donde se habla del proyecto de Castelhum y la dificultad que tiene de trasladar las vigas de madera desde el obraje hasta el puerto correspondiente, de lo contrario, el precio de la mercancía resulta insuficiente para remunerar el esfuerzo de la producción. Esto provoca un descontento en el industrial.

Allá en el obraje de Castelhu, más arriba de Puerto Felicidad, las lluvias habían comenzado después de setenta y cinco días de seca absoluta que no dejó llanta en las alzaprimas. El haber realizable del obraje consistía en ese momento en siete mil vigas —bastante más que una fortuna—. Pero como las dos toneladas de una viga, mientras no están en el puerto, no pesan dos escrúpulos en caja, Castelhum y Cía, distaban muchísimas leguas de estar contentos (*ibid*, p. 154)

En ambos casos se hace manifiesto la utilización de un narrador heterodiegético, cuya intervención está alejada internamente del marco narrativo de la historia, por lo cual, su participación es restringida, ya que no es un personaje que esté dentro de dicha instancia. Pero en contraste, tiene la facultad de narrar lo que le sucede a los demás personajes (mister Hall, Candiú y Castelhum) adquiriendo una cierta omnisciencia sobre ellos.

### 3.2. *Modo*

El modo narrativo es una de las categorías narratológicas que expone Gerard Genette, en la que, relaciona la función del relato como una forma de contar una historia con hechos más o menos verídicos (reales o ficticios) y el proceder para expresar verbalmente esos hechos con exactitud, narrando desde la mirada privilegiada de un punto de vista. Es a partir de aquí —la reproducción de lo contado y la mirada focalizada de un personaje— que se materializa la noción de *modo*. Al respecto, Genette sustenta su idea al decir que:

En efecto, se puede contar más o menos lo que se cuenta y contarlos según tal o cuál punto de vista y a esa capacidad precisamente, y a las modalidades de su ejercicio es a la que se refiere nuestra categoría [...] (Genette, 1972: 220).

En este aspecto, el modo en la narración se desprende de dos bases fundamentales: *Distancia y perspectiva*. Y de estas, posteriormente incorporan una subdivisión que las especifican con más detenimiento en su empleo.

### 3.2.1. *Distancia*

Un relato, en su contenido material e ideológico, añade una elevada o ínfima cantidad de información con un máximo o mínimo de detalle de los eventos o circunstancias que ocurren en el desglosamiento de la historia, contado de una manera más o menos directa para el lector «y por eso puede parecer que se mantiene a mayor o menor distancia». Dicho con otras palabras, proporcionar lo acontecido de tal forma que se tenga los componentes que participan en el relato ya sea explícita o implícitamente.

Si el discurso narrativo que se presenta es pronunciado por el autor que está incluido en su propia diégesis, de tal aspecto que hable en su nombre sin pretender hacernos creer que es otro sino él quien habla, estamos frente a lo que Platón denominó como “relato puro”. En sentido contrario, si se provoca la ilusión de que no es él quien habla, sino tal personaje, si se trata de palabras pronunciadas, a esto se le llama “mimesis”. En definitiva, el “relato puro” será tenido por más distante que la imitación : dice menos y de un modo más mediato (Genette, 1972: 221).

La teoría anterior nos hace reflexionar sobre la distancia de la narración, mediante la que se cuenta con mayor o menor mimetismo en la regulación de la información narrativa.

Con todo esto, se distinguen tres estados o modalidades del discurso que afectan directamente a la distancia narrativa:

1. *Discurso narrativizado* o estilo directo, es aquel en que se ofrece el diálogo, con las palabras del personaje; 2. *Discurso traspuesto* o estilo indirecto, este tipo no sólo se reproduce el contenido de lo dicho por el personaje, sino también pretende reflejar algunos aspectos de su formulación verbal concreta y del estilo de habla del personaje; 3. *Discurso mimético* o indirecto libre, es el tipo más complejo, se suele definir como una forma intermedia entre el discurso del narrador y el discurso del personaje, en el que tanto gramatical como semánticamente se produce una contaminación del discurso del narrador y el discurso del personaje (Pozuelo Yvancos, 1989: 255)

Siendo conocedores de la tipología en que se reproduce verbalmente lo contado, es momento de aplicar estos fundamentos a la práctica del cuento de Quiroga. Comenzaremos

afirmando que, de entre los tres tipos discursivos que se postulan, el que más preponderancia encuentra en el relato es el discurso narrativizado o estilo directo. Este estilo narrativo lo presenciamos en las líneas que siguen.

—¡Ah! Yo conozco usted... ¿Usted llama Candiuyú?

—Me llama...

—¿Y usted pesca vigas?

—A veces, alguna viguita sin dueño...

—¡Vendo por vigas!... Tres vigas aserradas. Yo mando carreta. ¿Conviene?

—No tengo ahora. Y esa... maquinaria, ¿tiene mucha delicadeza?

—No, botón acá y botón acá... yo enseño. ¿Cuando tiene madera?

—Alguna creciente... Ahora debe venir una (*ibid*, p. 152).

Efectivamente, el modo en que se cuenta lo relatado está suscrito bajo un estilo discursivo directo, ya que el narrador introduce el diálogo de los personajes, dejando que ellos mismos hablen o se expresen con sus propias palabras, utilizando signos gramaticales para dejar constancia de la intervención de cada uno de ellos, normalmente con comillas o rayas. Así pues, como se puede comprobar en el ejemplo citado, se presenta un diálogo entre dos personajes (Candiuyú y míster Hall) y cada uno habla sin la introducción de un narrador, sino, por su propia voluntad, es decir, los personajes hablan directamente de su propia voz, por lo que expresan sus pensamientos de una manera más libre. Y como es de esperar, esa libertad de expresión de los personajes es agrupado en un diálogo, cuya característica principal es el uso de rayas, que indican el momento de participación. Lo que se acaba de decir se corrobora en el texto indicado más arriba, donde en cada implicación de los personajes se antepone una raya, según así lo regula las normas de la gramática del español.

### 3.2.2. *Perspectiva*

Esta categoría narratológica se entiende como «el ángulo de visión, el foco narrativo, el punto óptico en que se sitúa un narrador para contar su historia» (Bourneuf-Ouellet, 1975 citado por Forradellas & Marchese, 2013: 337). Simplificando estas palabras, es el punto de vista que adopta el narrador desde el cual va a contar su historia a los lectores. Es por eso que, en todo relato el narrador se coloca en una posición (o perspectiva) para contar los hechos de la historia.

A lo largo de los estudios literarios que se han realizado, la perspectiva ha sido rebautizada con diferentes terminologías cuyo contenido semántico no varía en sus definiciones: *foco de la narración* (Warren-C. Brooks), *focalización*, *aspectualidad* y *punto de vista*. De esta variación terminológica la más popularizada para analizar esta operación es la *focalización*.

Para continuar, la perspectiva de la narración debe de responder una pregunta de gran profundidad: *¿Quién ve? ¿Desde que punto de vista el narrador centra su mirada en la historia?* Para dar respuesta a estas interrogantes es necesario conocer la tipología de perspectivas que el lector o estudioso de la literatura puede encontrar en cada relato. Para una mejor ilustración mostramos la siguiente tabla que refleja detalladamente los elementos focalizadores.

<b>FOCO DE LA NARRACIÓN</b>	
<b>TIPOLOGÍA</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>
<b>Focalización Cero</b>	El narrador lo sabe todo acerca del personaje (o de los personajes); se separa de él para ver desde esta posición, los resortes más íntimos que lo conducen a obrar. [...] Es la actitud que prevalece en el relato clásico, hasta el siglo xix (Forradellas & Marchese, 2013: 338). También es conocido como relato no focalizado que cumple con la omnisciencia en el narrador.
<b>Focalización Interna</b>	Modalidad particular de perspectivización narrativa del material diegético en el discurso consistente en la representación del universo novelesco a través de la visión de un personaje homodiegético –que interviene en la acción narrativa y actúa como focalizador o filtro mediador de esa representación (Álamo Felices & Valles Calatrava, 2002: 378).  La focalización interna, a diferencia de los demás puntos de vista, se divide en tres variantes.
<b>VARIACIÓN DE LA FOCALIZACIÓN INTERNA</b>	
<b>Focalización Interna Fija</b>	«Independientemente de la posibilidad de que el narrador introduzca alteraciones que pretenda romper el monopolio local, hay únicamente un personaje concreto y narrador homodiegético que centraliza la focalización; este personaje es usualmente el protagonista –autodiégesis» ( <i>ibid</i> , p. 378).  Este tipo de focalización percibe la realidad a través de un sólo personaje, siendo considerado como un narrador autobiográfico o protagonista.

<b>Focalización Interna Variable</b>	<p>Posibilita el cambio focal de uno a otro personaje de la diégesis, caso típico de la novela epistolar: así ocurre con los puntos de vista de Don Luis, Don Pedro, el Deán y otros en <i>Pepita Jiménez</i> (1874) de Juan Valera (<i>ibid</i>, p. 378).</p> <p>La focalización interna variable ocurre cuando distintos personajes narran fragmentos de la obra</p>
<b>Focalización Interna Múltiple</b>	<p>«integra las perspectivas —normalmente de forma momentánea— de un grupo de personajes de la historia: las versiones distintas de los personajes de una misma historia» (<i>ibid</i>, p. 378).</p> <p>Esta focalización ofrece la narración de diversos puntos de vista de una misma historia.</p>
<b>Focalización Externa</b>	<p>Si la historia es contada en focalización externa, esta es contada a partir del narrador, y éste detenta un punto de vista, en el sentido primitivo, pictórico, sobre los personajes, los lugares, los documentos. Él no es, entonces, de modo alguno un privilegiado y sólo ve lo que vería un espectador hipotético (Bal, 1977 citado por Álamo Felices &amp; Valles Calatrava, 2002: 377).</p>

Una vez teniendo en cuenta el amplio panorama de las focalizaciones que se presentan en una historia narrativa, es el tiempo pertinente para poner en práctica la teoría expuesta aplicada en *Los pescadores de vigas* de Horacio Quiroga.

De las tres clases de perspectivas o focalizaciones —como aparece en la tabla— se identifica en el relato de *Los pescadores...* un dominio preponderante del *relato no focalizado*. Este punto de vista es utilizado por el narrador para contar detenidamente la historia que se entreteje en el relato, explorando el ambiente, el espacio, la atmósfera, los hechos relevantes e introduciendo a los personajes con sus características y figuraciones en el modo de pensar y actuar ante las acciones narrativas. Una demostración de este foco de la narración es el que sintetiza el narrador al centrar la atención de su mirada en el personaje de Candiyyú con un carácter omnisciente.

Candiyyú vive en la costa del Paraná, desde hace treinta años; y si su hígado es aún capaz de combinar cualquier cosa después del último ataque de fiebre, en diciembre pasado, debe de vivir todavía unos meses más. [...] Pero en aquel tiempo Candiyyú era otra cosa. Tenía entonces por oficio honorable el cuidado de un bananal ajeno, y —poco menos

lícito— el de pescar vigas. Normalmente, y sobre todo en época de creciente, derivan vigas escapadas de los obrajes, bien que se desprendan de una ganjada en formación, bien que un peón bromista corte de un machetazo la sogá que la retiene. Candiýú era poseedor de un antejo telescopado, y pasaba las mañanas apuntando el agua, hasta que la línea blanquecina de una viga lo lanzaba en su chalana al encuentro de la presa (*ibid*, p. 153).

Como es de observar, en esta sección el narrador focaliza la historia prestando interés en la vida de Candiýú, penetrando en su intimidad personal, conociendo todo acerca de este personaje, resaltando su oficio, edad, su pasado antes de convertirse en pescador de vigas y hasta detalla la técnica que utiliza para capturar las maderas que encuentra flotando en el río. Esta descripción es importante, ya que pone en relieve el perfil del héroe que desempeña, posteriormente, un rol importante en la agilización del clímax narrativo.

En esta posición es que el narrador mueve las cuerdas de la narración, lo cual implica un conocimiento total de los acontecimientos, lo que le permite saber el principio y el final, en este caso, del cuento en estudio. En consecuencia, tiene a su disposición todo el material diegético necesario para contar los pormenores de la historia.

En general, en este punto se ha abordado brevemente la modalidad discursiva en sus dos vertientes: distancia (estilo directo, indirecto e indirecto libre) y perspectiva (focalización cero, variable y múltiple), a la vez, indicando la pertenencia de estas categorías en el cuento sustraído.

### 3.3. *Tiempo*

El tiempo como elemento intrínseco de la narrativa se diversifica en dos posibilidades: tiempo de la historia/discurso y tiempo de la narración. El primero, se refiere al tiempo como el orden lineal y lógico de la diégesis; el segundo, como temporalización del material discursivo que se organiza bajo alteraciones de orden, duración, frecuencia y velocidad que el narrador presenta. Estas dos concepciones del tiempo narrativo, unidas entre sí, dan cabida para la aparición de tres ejes que resultan de la combinación de estas temporalidades:

1. Relaciones entre el orden temporal de sucesión de hechos en la historia y el orden en que están dispuestos en el relato,
2. Relaciones de duración: el ritmo o rapidez de los hechos de la historia frente al ritmo del discurso.

3. Relaciones de frecuencia: repetición de hechos en la historia y repeticiones en el discurso (Pozuelo Yvancos, 1989: 262).

Los numerales 1, 2 y 3 reciben el nombre de orden temporal, duración temporal y frecuencia respectivamente. Para el estudio del tiempo narrativo, seleccionaremos únicamente dos relaciones temporales aplicables al cuento de Quiroga: Duración temporal y frecuencia.

### *3.3.1. Duración temporal*

La duración de la historia y la de la narración, al igual que en el numeral anterior, no coinciden de manera temporal. Este tiempo dispar entre ambos elementos se le reconoce como Anisocronía. Este concepto narratológico explica cómo en algunas ocasiones la narración se prolonga más que la historia, debido a que el narrador consume más tiempo en descripciones que ralentizan el avance de lo contado. O, por el contrario, el narrador omite considerablemente el uso de la descripción y se centre más en el desarrollo de la historia, haciendo que la narración sea más fluida.

Pozuelo Yvancos (1989) sintetiza en palabras menos complejas los principales tipos de anisocronías que Genette (1972) formula en sus *Figuras III*:

- a) *Sumario o resumen*. Es la anisocronía que se origina cuando una serie de frases se condensa o resumen párrafos, páginas, o mejor, algunos días, meses o incluso años de la historia, que no se llegan a relatar [...].
- b) *Escena*. Es lo opuesto al sumario, puesto que representa el intento de ofrecer ante nuestros ojos el transcurso de la realidad tal como se produjo.
- c) *Elipsis*. Cabe entender fragmentos de historia, tiempo que se ha suprimido, bien indicando su elisión (elipsis determinada) o no (indeterminada) [...]
- d) *Pausa descriptiva*. Es lo contrario de la elipsis. En la pausa, lejos de suprimir o eludir un tiempo, se llega a pormenorizar algún aspecto de la historia de modo que se origina un tiempo del discurso de mayor duración o ritmo más lento que el de la historia (p. 264).

De estos cuatro tipos de anisocronías, escogeremos tres para su posterior aplicación en el cuento de Horacio Quiroga. Comenzamos puntualizando sobre el sumario. En *Los pescadores de vigas* el sumario se encuentra localizado en la muestra que se presenta a continuación.

Solamente un *mes más tarde* tuvo míster Hall sus tres docenas de tablas, y veinte segundos después —ni más ni menos— entregó a Candiyyú el gramófono, incluso veinte discos (*ibid*, p. 159).

En este segmento narrativo, el periodo de tiempo de un mes, en el cual se hace el cumplimiento del trato entre Candiyyú y míster Hall, se sintetiza en un párrafo de apenas dos líneas. Es decir, el relato no cuenta los hechos que ocurrieron durante ese mes que ha pasado, en el que Candiyyú logra reunir todas las vigas de palo rosa que le había prometido a míster Hall, lo cual haría que la historia tuviera un lapso de duración más extenso; por el contrario, esa extensión se disminuye cuantitativa y temporalmente en una serie de frases que resumen lo que en la historia no se ha contado (¿Cómo Candiyyú logra reunir las demás vigas después del diluvio durante ese mes? Es por este aspecto, que el narrador recurre a esta categoría para permitir la agilización del contenido diegético en breves líneas, párrafos o páginas, así como en algunos días, meses y años.

Ahora, hablaremos sobre la elipsis en el relato de Quiroga. La elipsis como elemento constituyente de la duración temporal, se ejemplifica en las líneas posteriores.

Pero *en aquel tiempo* Candiyyú era otra cosa. Tenía entonces por oficio honorable el cuidado de un bananal ajeno, y —poco menos lícito— el de pescar vigas (*ibid*, p. 153).

De acuerdo con esto, la elipsis se evidencia en la frase «*en aquel tiempo*» dándonos a entender que hay una supresión del contenido del relato en un periodo de tiempo más o menos prolongado. Efectivamente, en este pequeño fragmento se omiten segmentos narrativos que no desarrollan con detalle ese momento de vida, tal vez lo mencionan pero su progresión narrativa es insuficiente para conocer más a profundidad su persona. Además presenta una elipsis indeterminada, por que no indica la supresión del tiempo eludido. Esto provoca que el lector formule sus propias hipótesis sobre cómo Candiyyú se convirtió en pescador de vigas, bajo qué circunstancias o necesidades lo hace, qué realiza con las vigas recogidas si no tuviera el trato hecho con míster Hall, etc. Todo esto es lo que formula la elipsis.

Por último, tenemos la pausa descriptiva. Como técnica perteneciente a las anisocronías de las relaciones de duración, este componente se muestra en el cuento quiroguiano en el texto narrativo.

Bruscamente, por fin, el diluvio cesó. En el súbito silencio circunstante, se oyó el tronar de la lluvia todavía sobre el bosque inmediato. Más sordo y más hondo, el retumbo del

Ñacanguazú. Algunas gotas, distanciadas y livianas, caían aún del cielo exhausto. Pero el tiempo proseguía cargado, sin el más ligero soplo (*ibid*, p. 155).

La pausa descriptiva que se modela en este ejemplo sucede en el momento en que el narrador comienza a realizar descripciones minuciosas sobre el espacio, el entorno, prestando atención sobre los detalles y elementos que lo ambientan. Es aquí que, dichas descripciones son sobre el bosque de la selva misionera y del diluvio que ha terminado, dejando una imagen decorativa natural del lugar. Es así que, el relato prosigue acumulando párrafos y líneas, llenando de palabras las hojas del cuento, pero la historia del tiempo cronológico del relato se detiene, debido a esta acumulación de información que retiene el avance de la trama, dejando en suspenso el desarrollo de las acciones principales y el final de la misma. Esto genera una intriga en el lector por saber si Candiýú logrará conseguir las vigas de madera que prometió según el trato realizado, o si tendrá alguna ayuda de parte de algún amigo de la selva o si muere en el intento.

### 3.3.2. Frecuencia

La frecuencia narrativa es la relación entre el número de veces que sucede un hecho en la historia y el número de veces que es narrado. Desde la definición de Pozuelo Yvancos (1989) la frecuencia es «la modalidad temporal de la narración referida a las relaciones de frecuencia de hechos en la historia y frecuencia de enunciados narrativos de esos hechos» (p. 264). Secundando esta idea, dependiendo de las reiteraciones entre historia y relato, se determinan cuatro variedades de frecuencia.

- a) *Relato singulativo*: Se cuenta una vez lo que ha pasado una vez (1R/1H).
- b) *Relato anafórico*: Se cuenta  $n$  veces lo que ha pasado  $n$  veces (nR/nH).
- c) *Relato repetitivo*: Se cuenta  $n$  veces lo que ha pasado una vez (nR/1H).
- d) *Silepsis*: Se narra en una sola vez lo que ha pasado  $n$  veces (1R/nH). (Pozuelo Yvancos, 1989: 264).

De estas cuatro clases de frecuencias, se encuentra inscrito en *Los pescadores de viga* el Relato singulativo. Esto es así debido a que el cuento narra una sola historia en una sola vez. La historia de Candiýú se ejecuta a lo largo de la diégesis (1H), narrándose en una ocasión lo que está ocurriendo (1R). Este tipo de frecuencia no genera mayor complicación en el proceso de comprensión lectora, ni tampoco en la creación narrativa; de hecho esta singularidad en el relato es la más utilizada y la más común de encontrar en cuentos clásicos y tradicionales.

De forma concluyente, en el cuento del escritor uruguayo se presenta únicamente una historia y simultáneamente, esa historia se cuenta una vez.

Hasta aquí finalizamos todo lo concerniente a la categoría narratológica del tiempo en su dualidad historia/narración desde sus tres estados: orden, duración y frecuencia.

#### 4. CONCLUSIONES

El análisis del cuento *Los pescadores de vigas* perteneciente al libro «Cuentos de amor, de locura y de muerte» de Horacio Quiroga, a nivel de la sintaxis narrativa presenta los elementos de un cuento tradicional: virtualidad, actualización y acabamiento. Además, el relato concluye con un final cerrado, es decir, se cumple la misión y por poseer una secuencia narrativa compleja por encadenamiento (tres secuencias conectadas entre sí).

Por otra parte, a nivel del estilo literario, el cuento de Quiroga evidencia aspectos del regionalismo latinoamericano incorporados en esta muestra como lo son: la presencia de un lenguaje y dialecto regionalista, personajes arquetípicos y el desarrollo de las acciones en un espacio natural donde ocurre el enfrentamiento entre el hombre civilizado y la naturaleza salvaje. En otro aspecto, la atmósfera es lúgubre, hostil e inhóspita, propia de la selva argentina. Estos caracteres son influencias que Quiroga retoma de escritores europeos como Edgar Allan Poe, Rudyard Kipling, Guy de Maupassant, Antón Chejov entre otros. El fatalismo, la desesperación y la lucha por sobrevivir son componentes en común entre los escritores citados.

Es así pues, con estas palabras concluimos nuestro trabajo investigativo expresando la importancia de la obra cuentística de Horacio Quiroga en la actualidad y la relevancia de sus cuentos como una muestra de la calidad literaria en América Latina de la primera mitad del siglo pasado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álamo Felices, F. & Valles Calatrava, J. R. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Editorial Alhulia.
- Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). Chalana. En *Diccionario de Americanismos*. Recuperado el 21 de mayo de 2025, de <https://www.asale.org/damer/chal%C3%A1n>
- Bal, M. (1977), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Čadová, R. (2007). La influencia de Edgar Allan Poe en Horacio Quiroga. *Études romanes de Brno*, 37 (1), [149]-157. <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113082>
- Fernández, N. (2021). Enfermedad y terror. Cuentos de amor, de locura y de muerte de Horacio Quiroga. *RECIAL XII*, 20 (julio-diciembre 2021), pp. 168-178. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v12.n20.35978>
- Forradellas, J. & Marchese, A. (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Gambarini, Elsa K., “La escritura como lectura: la parodia en El crimen del otro, de Horacio Quiroga”, *Revista iberoamericana*, No. 135–136, abril-septiembre 1986, pp. 475–483.
- Glantz, M. (2006). Poe en Quiroga. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbr948>
- Hagg, D. E & Zang, L. M (2023). Transformaciones en la estructura agraria de misiones (argentina): análisis en perspectiva histórica-ambiental. *CHAKIÑAN, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, N°. 20, agosto (125-141). <https://doi.org/10.37135/chk.002.20.07>
- Mejía Loarca, F. O. (2009). *Glosario de los movimientos literarios de la literatura universal*. [Tesis de grado]. Universidad de El Salvador. Repositorio de la Universidad de El Salvador. <https://hdl.handle.net/20.500.14492/21739>
- M. Lopes & Reis, C. (2002). *Diccionario de Narratología*. 2ª edición. Salamanca: Ediciones ALMAR.

- Oviedo, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Posmodernismo, vanguardia y regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1989). *Teoría del lenguaje literario*. 2a edición, Madrid: Cátedra.
- Puebla Ortega, J. (1996). *Los géneros literarios*. Madrid: Editorial Playor.
- Quiroga, H., “El crimen del otro”, En: Quiroga, H., *Todos los cuentos*, Madrid, ALLCA XX 1993, 2.a edición 1996, 1.a reimpresión 1997, pp. 872.
- \_\_\_\_\_ (2016). Decálogo del perfecto cuentista. Recuperado el 21 de mayo de 2025. <http://www.textos.info/>
- \_\_\_\_\_ (2019). *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Madrid: Alma Clásicos Ilustrados.
- Ramírez, D. (2017). Un abordaje histórico de la actividad forestal en misiones: del frente extractivo al agronegocio forestal. *Folia Histórica del Nordeste*, N° 30, Septiembre-Diciembre 2017, pp. 31-49. <http://dx.doi.org/10.30972/fhn.0302717>
- Reyzábal, M. V. (1998). *Diccionario De términos literarios I (A-N)*. Madrid: Acento Editorial.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de términos literarios II (O-Z)*. Madrid: Acento Editorial.
- Tufek, A. (2019). *Horacio Quiroga y sus Cuentos de amor de locura y de muerte*. [Tesis de pregrado, Universidad de Zagreb]. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:864741>
- Villanueva, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, Júcar-Aceña; reedic. Gijón, Júcar, 1992.

## **GLOSARIO DE TÉRMINOS UTILIZADOS**

### **ACCIÓN**

«Desarrollo o conjunto de los distintos acontecimientos relacionados entre sí y sucedidos a lo largo de una obra literaria, los cuales constituyen la trama o argumento» (Reyzábal, 1997, p. 7).

### **ANISOCRONÍA**

Según Villanueva (1989) citado por Álamo Felices & Valles Calatrava (2002) entiende por anisocronía a «toda alteración del ritmo narrativo, tanto por remansamiento –en virtud del uso de las pausas, el ralenti, o la escena– como por la aceleración producida mediante resúmenes o elipsis» (Villanueva, 1989: 184).

### **CRIOLLISMO**

El criollismo es un movimiento literario latinoamericano consolidado en Chile y orientado a la representación de la cultura criolla, de la identidad cultural latinoamericana. Es un movimiento vernáculo, autóctono y nacionalista, que surge en la segunda década del siglo XX y cuyos límites de finalización son imprecisos.

Los rasgos que caracterizan este movimiento son la narración artística de lo autóctono con técnicas realistas y naturalistas, la utilización del paisaje urbano y rural como escenario de la vida cotidiana, la incorporación de notas costumbristas, el folklore y expresiones dialectales autóctonas a las narraciones, el hombre se convertía en un reflejo de su sociedad. El criollismo describe y presenta la realidad pero no necesariamente la crítica. (Mejía Loarca, 2009, pp. 79-80)

### **CUENTO**

Desde el punto de vista de Reyzábal (1997) argumenta y caracteriza el cuento en las siguientes líneas.

Se puede caracterizar comparándolo con otros textos narrativos; comúnmente se relaciona con la novela por lo que se define como relato de poca extensión. Su brevedad condiciona también el reducido elenco de personajes que tienden a manifestarse como

tipos, el marco temporal y la acción, que suele ser simples, y el enfoque, único de tono y técnica. Tiene origen popular y se desarrolla partiendo de situaciones narrativas simples. (pp. 21-22)

### **DISCURSO NARRATIVO**

En palabras de Álamo Felices y Valles Calatrava (2002), el discurso narrativo desde el espacio literario adquiere la siguiente significación.

En este ámbito, el concepto de discurso se utiliza particularmente en narratología como opuesto a la historia, ya desde Todorov y el estructuralismo en general: mientras esta es el contenido narrado, aquel es la expresión narrativa, el conjunto de códigos narrativos y elementos verbales que configuran y actualizan narrativamente la historia del modo en que esta se presenta efectivamente. (pp. 304-305).

### **EJE DEL DESEO**

El eje del deseo se refiere a la relación entre el sujeto y el objeto dentro de una narración. Este eje describe la búsqueda o el anhelo del sujeto por alcanzar un objeto específico, que puede ser material, inmaterial, abstracto o concreto. Es la base de la estructura narrativa, mostrando la conexión entre el sujeto y el objeto que impulsa la acción y guía la exploración del protagonista.

### **EJE DEL PODER**

El eje de poder en el esquema actancial, según la semiótica de Greimas, se refiere al vínculo entre “el ayudante” y el “oponente” dentro de una narración. Esta correspondencia define cómo se facilita u obstaculiza la acción del sujeto (protagonista) en su búsqueda del objeto deseado. En otros términos, este eje se centra en el “poder” como una fuerza que puede ayudar o impedir el avance del sujeto hacia su objetivo.

### **EJE DEL SABER**

El eje del saber se centra en la correlación entre el destinador y el destinatario en términos de información y conocimiento. En ese sentido, el destinador transmite información, mientras que el destinatario la recibe y la utiliza. En resumen, este eje es crucial para entender

cómo se construye la narrativa, ya que la información que se envía entre ambos componentes puede ser la clave del éxito o el fracaso del sujeto en la obtención del objeto.

### **HORACIO QUIROGA**

Horacio Silvestre Quiroga Forteza (1878-1937). Fue un cuentista, dramaturgo y poeta uruguayo. Es considerado uno de los maestros del cuento latinoamericano. Su carrera literaria comienza bajo la sombra del atrayente modernismo, que posteriormente, se desligará para enfocar su narrativa en lo regional y autóctono del ambiente natural argentino y latinoamericano, en general. Entre sus obras más importantes se encuentran: “Cuentos de amor de locura y de muerte “ (1917) y “Cuentos de la selva” (1918). Fallece en 1937 a causa de problemas mentales que lo llevaron al suicidio.

### **MODERNISMO**

Movimiento literario traído de España por Rubén Darío, y que manifiesta una fuerte reacción contra el Realismo y el Naturalismo . Frente al enfoque burgués del siglo XIX , el modernismo busca un tono y estilo aristocrático y esteticista. Si bien nace en Hispanoamérica, recibe influencias del parnasianismo y simbolismo francés. Describe ambientes lujosos y refinados, pero también exóticos e íntimos. (Reyzábal, 1997, p. 72)

### **NARRATOLOGÍA**

El concepto de narratología para Carlos Reis (1996) citado por Álamo Felices & Valles Calatrava (2002) lo concibe, además del enfoque literario habitual, también lo analiza desde el lente de la semiótica, al decir que se trata de un

«un área de reflexión teórico-metodológica autónoma, centrada en la narrativa como modo de representación literaria y no literaria, así como en el análisis de los textos narrativos, y recurriendo, para ello, a las orientaciones teóricas y epistemológicas de la teoría semiótica». (p. 465)

### **PERSONAJE**

Para Forradas & Marchese (2013) definen y caracterizan al personaje de una obra literaria en los términos que prosiguen.

El personaje —sea héroe, protagonista o actor— es el elemento motor de la acción narrativa. [...] el personaje no se puede aislar ni del universo que lo rodea ni de los otros personajes con los que entra en relación.

La caracterización es directa cuando el narrador nos dice cuáles son las cualidades del personaje (bueno, generoso, codicioso, ingenuo, etc.), ocasionalmente a través del «retrato»; es indirecta cuando es el lector el que debe deducir el carácter del personaje, partiendo de las acciones en las que está implicado. del juicio que dan de él los otros personajes. (p. 316)

### **RELATO**

El relato, en sentido técnico, se crea por la separación entre el destinatario y la historia. Aquél no puede conocerla más que por medio de un narrador (el autor o el narratario) y una narración (el acto de narrar), que convierte la fábula en trama. (Forradellas & Marchese, 2013, p. 346)

### **SECUENCIA ELEMENTAL**

La secuencia elemental está compuesta por tres funciones, que constituyen las tres fases obligadas de todo proceso: a) una función que inicia el proceso, como conducta que se ha de observar o acontecimiento que hay que preveer; b) una segunda función que pone en acto dicha conducta o acontecimiento; c) una tercera función que cierra el proceso. (M. Lopes & Reis, 2002, p. 1188)

### **SECUENCIA COMPLEJA**

La secuencia compleja es aquella en que se combinan secuencias elementales por encadenamiento continuo (fechoría por cometer—realización de la fechoría—fechoría cometida; o bien, acción que hay que retribuir—proceso de retribución—hecho retribuido), por «enclave» o por «enlace». (M. Lopes & Reis, 2002, p. 1188)