

«Un toro no es como un paisaje»: representación de la naturaleza en Quiroga, Arlt, Borges y Deodoro Roca

«A bull is not like a landscape»: the representation of nature in
Quiroga, Arlt, Borges and Deodoro Roca

MARÍA DEL CARMEN MARENGO

Universidad Nacional de Córdoba

Argentina

Código ORCID: 0000-0002-11642098

mariamarengo2@yahoo.com.ar

Recibido: 2/09/2022

Aceptado: 15/09/2022

Resumen. Frente al imaginario moderno que ha predominado en la formación del canon de la literatura argentina del Siglo XX, a partir del cual la crítica se ha focalizado en tópicos como la nación, la ciudad, la modernización, el rol del intelectual como figura jerárquica entre otros, este trabajo intenta pensar otras variables para leer un corpus literario. Se propone, así, un análisis desde la ecocrítica de la representación de la naturaleza en textos de tres escritores canónicos, Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, y un autor que por varias razones ocupa aún un lugar marginal en nuestra ensayística, como es Deodoro Roca, a fin de desplazar el eje de la perspectiva antropocéntrica hacia otras problemáticas. Esto permitiría contemplar aspectos más actuales, que revitalicen el canon y lo incluyan en los debates contemporáneos.

Palabras clave: literatura argentina, siglo XX, canon, ecocrítica, naturaleza

Abstract. Facing the fact that a modern imaginary has ruled the formation of canon in 20th Century's Argentinean Literature, and that literary criticism



has focused on topics like Nation, city, modernization, the role of intellectuals as hierarchical figure in a society, this article attempts to think other possibilities to read a literary corpus. Therefore, it purposes an ecocritical analysis of representation of nature in texts of three canonic writers, Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, and an author who, for different reasons, still occupies a marginal place in our essayistic, as Deodoro Roca, in order to displace the main point from anthropocentric perspective to other problems. This dynamic would allow us to contemplate current facets of our literature more accurately, that could revitalize canon, and include it in contemporary debates.

Keywords: Argentinean Literature, 20th Century, Canon, Ecocritics, Nature

Es curioso observar cómo en la literatura argentina ha predominado un imaginario puramente moderno en la formación del canon literario del Siglo XX. Problemáticas como la nación, la nacionalidad, la ciudad, la modernización, el rol del intelectual como figura jerárquica, resultan determinantes aún hasta nuestros días a la hora de seleccionar un corpus representativo. Probablemente el germen de esta configuración esté dado en la problemática que analiza Fernando Degiovanni en su libro *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*, donde se observa cómo los proyectos de colecciones populares al alcance del hogar de clase media argentina que sostuvieron Ricardo Rojas (La Biblioteca Argentina) y José Ingenieros (La Cultura Argentina) tuvieron como norte la definición de la nacionalidad y la formación de ciudadanos argentinos ante el problema de la llegada de los inmigrantes así como también del advenimiento de la llamada Ley Sáenz Peña, que convierte en un votante a todo sujeto argentino varón y mayor de edad (Degiovanni, 2007). Más acá en el tiempo con respecto a Rojas, el eje crítico literatura y política, propuesto por David Viñas, no deja de ser una reactualización con otro signo de ese orden de problemas. Si bien Viñas realiza la operación de revitalizar la nuestra literatura en contra de la crítica tradicional, cuyo patriarca sería precisamente Ricardo Rojas, el situar lo político en el corazón mismo de la constitución de una literatura representativa y/o válida para la Argentina, vale decir, del canon (puesto que no otra cosa hace Viñas que un cambio de canon, donde el origen en la literatura colonial

proveniente de Córdoba, verdadero hallazgo de Rojas, es reemplazado de un plumazo por la literatura porteña del siglo XIX)¹ es seguir transitando la cuerda de lo nacional y la modernización con sus valores explícitos o implícitos. Su binomio, si bien dotó a la literatura nacional de un modo de leer válido y operativo, de un modo de organizar una dinámica de representación, a la vez generó una especie de cierre temático de un imaginario sobre sí mismo.

Así, los autores que se consideran canónicos en nuestra literatura son los que dan cuenta de este tipo de problemáticas, ya sea porque la política interviene en sus textos en el sentido más clásico, ya sea porque el reservorio de sus temas y procedimientos narrativos apuntan a una agenda propia de la modernidad: Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Saer, Ricardo Piglia, (muchos hombres, casi ninguna mujer, o ninguna mujer, casi toda narrativa y casi nada de poesía... Probablemente el único poeta del siglo XX que ha ascendido al paraíso de los canónicos sea Juan Gelman, poeta político por antonomasia). Ahora bien, no es necesario aclarar que todo canon incluye tanto como excluye ni que todo canon envejece, puesto que estas son premisas abundantemente trabajadas por los estudios de formación del canon (Guillory, 1993), pero es desde este punto de vista que nos preguntamos si desplazar el eje de esa perspectiva antropocéntrica moderna hacia otras problemáticas, e incluirlas en la agenda crítica, no nos permitiría contemplar aspectos más actuales, que vuelvan a revitalizar nuestra literatura y la sitúen en los debates contemporáneos. En este caso, pensamos que una mirada desde la ecocrítica podría resultar productiva.² Es por eso que este trabajo propone analizar qué representación

¹ «La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación. *El matadero y Amalia*, en lo fundamental, no son sino comentarios de una violencia ejercida de un afuera hacia adentro...» (Viñas, 1971: 15).

² La ecocrítica es una línea de trabajo de crítica literaria interdisciplinaria centrada en las relaciones entre literatura y medioambiente. Surge a mediados de la década de los 90 en Estados Unidos a partir de dos trabajos fundacionales: el libro *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture* de Lawrence Buell, publicado en 1995, y la propuesta de la investigadora Cheryll Glotfelty, quien en 1996 compila junto a Harold Fromm *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, compendio que reúne diferentes ensayos pioneros en la disciplina. A partir de allí, este campo de estudios ha ido creciendo y desarrollándose en diferentes países y aplicándose a la literatura en distintas lenguas y culturas. Un centro importante lo constituye en España el Grupo de Investigación en Ecocrítica (GIECO), de la Universidad de Alcalá de Henares. En la crítica literaria latinoamericana son referentes Mauricio Ostria González y Gisela Heffes, entre otros investigadores.

de la naturaleza se articula en un corpus integrado por tres escritores canónicos, Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, y un autor que, por varias razones, ocupa aún un lugar marginal en nuestra ensayística, como Deodoro Roca. Esto nos permitirá observar qué pensaban estos intelectuales cuando no pensaban en la ciudad, sino en su opuesto, el espacio natural, no en la cultura sino en la naturaleza, y qué claves nos ofrece esto a la hora de enfrentar los retos del presente.

Partiendo de un orden cronológico para el desarrollo, corresponde presentar en primer lugar a Horacio Quiroga. Se trata de quien merece, además, este privilegio por ser uno de los autores del siglo XX que le dieran un lugar específico y fundamental a la naturaleza en sus relatos. Si bien ese lugar forma parte de la modalidad que adquiere el realismo decimonónico en Latinoamérica, más preocupado por los ambientes rurales que urbanos a diferencia de su par europeo, veremos cómo Quiroga va más allá de esa representación. Un caso claro de cuento modélico dentro de los parámetros del realismo latinoamericano de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX lo constituye «A la deriva». Allí encontramos una naturaleza exuberante y poderosa, la selva misionera, que es dueña y señora en un espacio donde el sujeto está a su merced. En «Una relectura ecocrítica del canon criollista: Mariano Latorre y Horacio Quiroga», Jonathan Titler analiza «Un hombre muerto», cuento afín a «A la deriva», en tanto que presenta un esquema narrativo similar, y plantea cómo en este relato tanto el narrador omnisciente como el espacio natural todo solo denotan una actitud indiferente ante la tragedia que acontece al ser humano, lo cual coloca al sujeto como un elemento más de la gran totalidad que es el mundo: «La interacción humana con la naturaleza, que parece ser importante desde adentro (para el individuo), es, desgraciadamente, efímera y de una trascendencia tan solo ilusoria. El destino último del género humano es ser como la cerca y el machete, el caballo y el soto de banano, una entidad minúscula en un cosmos inmenso.» (Titler, 2017: 203). Y agrega: «En el caso de ‘El hombre muerto’, la naturaleza funciona como un enorme y desapasionado mecanismo que funciona silenciosa y eficientemente. No se necesita hablar por la tierra cuando sus silencios son tan contundentes.» (Titler, 2017: 204), de un modo en que, en la última frase del crítico, notablemente resuenan los ecos del magistral cierre de «La respuesta de la tierra», aquel maravilloso poema de José Asunción Silva («La tierra, como siempre, displicente y callada, / al gran poeta lírico no le contestó nada»). En «A la deriva», sin embargo, podemos notar un

paralelismo entre las sensaciones físicas del hombre y los cambios de la hora en la naturaleza. Así, cuando en medio de su malestar el personaje se arroja río abajo en la canoa el paisaje se describe como un espacio concomitante con la muerte:

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo, y reina en él un silencio de muerte. (Quiroga, 2020: 63-64)

Pero al recobrar sorpresivamente el sujeto cierta sensación de bienestar, que no es otra cosa que una triste, solitaria y final antesala de la muerte, la naturaleza pasa a resplandecer con sus más bellos colores, como preparándose a recibir a su hijo pródigo en su seno:

¿Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en pantalla de oro, el río se había coloreado también. Desde la costa paraguaya, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río su frescura crepuscular, en penetrantes efluvios de azahar y miel silvestre. Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay. Allá abajo, sobre el río de oro, la canoa derivaba velozmente, girando a ratos sobre sí misma ante el borbollón de un remolino. (Quiroga, 2020: 64)

Ahora bien, aun más interesante e innovador que estos planteos me parece el procedimiento que Quiroga asume en tres de los relatos de *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), en los que se adelanta, en parte, a lo que va a hacer luego en *Cuentos de la selva* (1918). Se trata de «El alambre de púa», «La insolación» y «Yaguaí», donde se les da a los animales un rol narrativo y un lugar como personajes. Así, en «El alambre de púa» y «La insolación», se le otorga voz y pensamiento al ganado y a los perros domésticos de un propietario rural en el Chaco respectivamente, mientras que en «Yaguaí» se coloca también a un fox terrier, al igual que en «La insolación», como protagonista de la historia, aunque sin voz. Esta actitud amigable con el mun-

do natural y que jerarquiza al animal al nivel de agentes del relato no tiene antecedentes claros en la literatura argentina. Sería, eso sí, un desarrollo contemporáneo de *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, en la literatura española. El animal como personaje, generalmente humanizado, constituye una figura propia ya sea del género de la fábula, del cuento para niños o del cuento popular anónimo de tradición oral; ya hacia el siglo XX, esta matriz narrativa ha cobrado un carácter infantojuvenil, tal como sucede con el libro de Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, es llamativo el hecho de que ese carácter infantojuvenil no lo tienen ninguno de los cuentos de Quiroga mencionados. Ni «El alambre de púa» ni «La insolación» ni «Yaguaí» prevén un lector infantil. Más bien se trata de crear una visión empática con el animal y otorgarle estatuto de sujeto. No tanto «El alambre de púa», donde el humor negro aparece matizando la conflictividad del relato, pero sí «La insolación» y «Yaguaí» develan una angustia y una ternura en la indefensión de los perritos al punto de rozar una problemática existencial que quizá habría que llegar a un cuento como «Caballo en el salital» de Antonio Di Benedetto para encontrar algo afín. En «El cuento es la selva: lectura crítica ecológica de los *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga», Diego Fabián Arévalo Viveros plantea que: «Las palabras de los animales imaginados por Quiroga, hacen legible ese murmullo que es el movimiento, el devenir de la vida selvática. De ahí que para el lector, lo dicho por los animales, se le va a presentar extraño, poco usual, como si quienes usaran las palabras, no hablaran del todo...» (Arévalos Viveros, 2009: 127). Esto no aplica exactamente a los textos seleccionados aquí, ya que no se trata del ámbito selvático y de la fauna salvaje sino de la porción del reino animal que ha sido dominada por el ser humano; en «El alambre de púa» es el ganado y en «La insolación» y «Yaguaí» son animales domésticos. No obstante, aun dentro de esta diferencia de hábitat, el habla de estos personajes no es del todo identificable con la del ser humano. Tampoco los modos de percepción y conocimiento. En «La insolación», Quiroga ficcionaliza a partir de la creencia popular de que los perros tienen un don extrasensorial que les permite conocer de antemano que va a ocurrir una desgracia. Así, en el relato, los fox-terriers de Mister Jones viven la experiencia de una visión que les anuncia la muerte próxima de su amo. Lo que los perros ven no es una figuración de la muerte en sí en una de sus formas tradicionales sino que el proceso se da de una manera singular y compleja e implica un aprendizaje para su reconocimiento. La visión consiste en la aparición de Mister

Jones en algún lugar próximo pero que, de alguna manera secreta, los canes advierten inmediatamente que no es su amo en persona, sino una aparición fantasmal que anuncia la muerte de este. El cachorro Old, el único pequeño del grupo pese a la antítesis de su nombre, inicialmente cree que se trata del amo pero sus congéneres, entre quienes está Milk, su padre, le hacen saber que ese no es Mister Jones en verdad:

... Allí, el cachorro vio de pronto a Mister Jones sentado sobre un tronco, que lo miraba fijamente. Old se puso en pie meneando el rabo. Los otros levantáronse también, pero erizados.

–Es el patrón –dijo el cachorro, sorprendido de la actitud de aquéllos.

–No, no es él –replicó Dick.

Los cuatro perros estaban apiñados gruñendo sordamente, sin apartar los ojos de Mister Jones, que continuaba inmóvil, mirándolos. El cachorro, incrédulo, fue a avanzar, pero Prince le mostró los dientes:

–No es él, es la Muerte.

El cachorro se erizó de miedo y retrocedió al grupo.

–¿Es el patrón muerto? –preguntó ansiosamente.

Los otros, sin responderle, rompieron a ladrar con furia, siempre en actitud temerosa. Pero Mister Jones se desvanecía ya en el aire ondulante. (Quiroga, 2020: 45)

Old, así, va a iniciarse en el reconocimiento de esta capacidad que tiene su especie y que él desconocía: «El cachorro, erizado aún, se adelantaba y retrocedía con cortos trotes nerviosos, y supo de la experiencia de sus compañeros que cuando una cosa va a morir, aparece antes.» (Quiroga, 2020: 45). El animal tiene un don perceptivo que lo hace superior al hombre en su conocimiento del mundo, de una manera doble y compleja, vale decir, no solo puede saber quién va a morir sino que también puede distinguir claramente una visión fantasmal de su par natural por idénticas que ambas sean. De todas formas, ellos no pueden hacer nada contra esa realidad inminente, y esto es, en parte, lo que produce el efecto desolador del cuento:

los perritos tienen ese saber pero es un saber ocioso, que solo anticipa la desazón, la preocupación, la angustia frente al futuro de desprotección, de hambre y enfermedad que se les avecina. La indefensión, la fragilidad del animal doméstico es lo que tanto «La insolación» como «Yaguaí» ponen en primer plano, y su dependencia de los humanos, pero, de alguna forma, estos no son muy diferentes de aquellos. Nadie, ni los animales ni el ser humano pueden huir de su destino en el mundo de Quiroga. Los fox-terriers no pueden evitar la muerte de Mister Jones, por más que lo sepan y lo acompañen, así como Mister Jones no puede hacer nada contra la sequía ni contra su propia obstinación de caminar kilómetros al rayo del sol en busca del repuesto que necesita para continuar su trabajo, ni Cooper ni sus hijos pueden evitar que confunda a su antiguo perro Yaguaí con un perro intruso y ladrón y le dé muerte, como el personaje de «A la deriva» tampoco puede evitar su propia muerte. Si algo caracteriza el mundo de Quiroga es la fatalidad y esta arroja su presencia sobre todos los seres sin distinción.

En el caso de Arlt, nos encontramos con un autor que cuenta con una etapa canónica y una etapa que se conserva aún en una semiperiferia con respecto al canon. En su etapa canónica no es la naturaleza lo que predomina precisamente, sino lo urbano. Tampoco es su segunda etapa un canto al mundo natural, por cierto, sin embargo es allí donde se hallan tres cuentos que dan pie a mi reflexión. Ellos son «La factoría de Farhala Bill Alí», «El cazador de orquídeas» y «Los hombres fieras» de *El criador de gorilas*.

Los tres corresponden a lo que Axel Gasquet denomina la serie ecuatorial, puesto que transcurren en Congo, Madagascar y Liberia respectivamente. En ellos aparecen en tensión el mundo occidental moderno, el mundo árabe musulmán y el del África negra. Gasquet observa que se produce una situación de doble colonialismo, el que lleva a cabo el Occidente blanco y el del mundo musulmán, que es funcional a aquel. Así, el negro natural del África resulta la parte más explotada dentro de este mosaico, y estos relatos lo presentan en un estado semisalvaje, cercano a la condición animal. Ahora bien, a diferencia de Gasquet, creo encontrar otros aspectos en el plano valorativo con respecto a esto.

Es en «Los hombres fieras» donde esta situación aparece representada con mayor crudeza. Allí, una tribu autóctona comete actos de canibalismo sobre víctimas

vivas debido a una extraña posesión que sufren por parte del espíritu de determinadas fieras, o bien (el texto es ambiguo en esto) un extraño autorreconocimiento como animal de determinada especie salvaje y feroz (en el caso del niño Gan es una hiena, en el caso del juez es un tigre). La mutación de estos hombres es presentada como horror pero a la vez como una fatalidad a la que, en el caso del juez Traitening, solo podrá responder con la violencia del asesinato y el suicidio. Sin embargo, el texto concluye de manera inquietante, como si hubiera algún tipo de resistencia consciente que oponer a ese llamado de la selva: «-Yo no le aconsejo que haga ejecutar al pequeño caníbal que usted tiene que juzgar, pero que esta historia le sirva para ponerse en guardia.» (Arlt, 1982: 49) termina diciéndole el sacerdote al joven juez recién llegado de los Estados Unidos luego del terrible relato.

Si al joven juez Denis le espera el destino de convertirse en fiera por la noches y devorar a otros seres humanos o si podrá luchar contra eso y salir vencedor por sobre sus instintos ancestrales no lo sabemos, pero sí podemos observar que en los otros dos cuentos la imagen de la sociedad y la naturaleza son totalmente distintas. Aquí nos encontramos con un mundo en el que impera una verdadera anomia y en el que la barbarie moral parece ser la ley de la civilización. En principio, tanto en «La factoría de Farjala Bill Alí» como en «El cazador de orquídeas» aparece el mismo tipo de personaje protagonista, caracterizado como un hombre occidental aventurero, degradado, que no sabemos cómo ha venido a recalar en África. En el primero, el protagonista narrador, tenedor de libros alcohólico, llega al más bajo nivel de la degradación para un blanco, según él mismo lo afirma, que representa tener que trabajar en la factoría de Farjala Bill Alí, un hombre musulmán de la peor calaña moral. Allí se crían gorilas y elefantes para su tráfico y se esclaviza a personas de raza negra; las mujeres son utilizadas como nodrizas de los bebés gorilas. Entre ellas, destaca Tula, quien, luego de una cadena de horrores consistente en que uno de los gorilas matara a su hijito, su marido mate al gorila y Farjala asesine a este último como castigo, adopta un pequeño chimpancé al que le da su leche y su cariño de madre. El protagonista tramará una venganza, solo de carácter personal, no para imponer justicia, y la llevará a cabo con la ayuda de Tula. El narrador golpeará a Farjala y arrojarán el cuerpo sobre una termitera, donde será comido vivo junto al cadáver de un gorila. Finalmente, Tula, de la mano del chimpancé, se dirigirá hacia la selva y el narrador los verá, a la manera de *La vorágine*, hundirse en lo verde. «La

vi por última vez, cuando entraban en la linde de la muralla vegetal. [...] Tula apartó unas ramas y se hundió en lo verde.» (Arlt, 1982: 15). Hay una suerte de continuidad entre el personaje de la mujer esclava y el mundo natural, dada por su actividad, su relación con el pequeño chimpancé y ese final.

No es fácil determinar si Arlt considera esto como una alternativa posible ante ese mundo terrible de la vida moderna, que arrastra elementos arcaicos que la vuelven más terrible aun, o sólo lo ve como un rasgo más de la barbarie. Sea como fuere, el relato nos permite contemplar, por esa fisura, las posibilidades de un mundo más armónico. Después de todo, la naturaleza es la que finalmente impone el justo castigo. Este cuento y «El cazador de orquídeas» exponen dos tipos de actividades ilegales afines en tanto que se basan en la depredación del mundo natural: el tráfico de fauna y el de flora. Vale decir, los cazadores de orquídeas existen, y han existido al menos desde el siglo XIX. También es la naturaleza la que impondrá justicia, indirectamente, en este último relato. En principio, el mundo natural se defiende ante la invasión y el inminente ataque del hombre actuando sobre el más débil e inocente, el niño que ha sido facilitado por su tío al inescrupuloso y codicioso cazador de orquídeas para que le sirva de guía hacia la implacable flor, para constituirse luego en la pérdida del protagonista a través de su propio objeto de deseo. La naturaleza es quien coloca en su lugar a quienes imponen el caos y son artífices o cómplices del sufrimiento de otros humanos.

En el caso de Borges, la naturaleza aparece como el espacio propio de la barbarie, no obstante, sabemos que la apreciación del autor de los términos sarmientinos es, al menos en la década del 40, ambigua.³ Si observamos «El Sur», Juan Dahlmann, el protagonista, añora el ámbito natural de la llanura, que le ofrece su estancia en el sur saliendo de la ciudad de Buenos Aires, y allí encuentra la muerte que hubiera elegido o soñado. La llanura es el espacio amado y añorado por Dahlmann por encima de la ciudad, y es también la que le da la sanación, no sabemos si real o

³ Los conceptos que aquí emergen del análisis son solo aplicables a los cuentos publicados por Borges en la década del 40. He estudiado el cambio de dirección en la concepción borgeana acerca de la barbarie que se manifiesta en sus libros de cuentos de la década del 70 en mi artículo «Otro Borges. La desmitificación del coraje y la barbarie en la cuentística de Borges de los años 70». (Marengo, 2015).

imaginaria. Si un elemento de la cultura humana, como un libro, ha sido el que lo condujo a la enfermedad y a una muerte aborrecible, el espacio natural es el que lo devuelve a la vida, al goce de los sentidos, y a la muerte que él hubiera querido tener, le da la posibilidad de ser, por un segundo infinito, quien él no es y no ha sido nunca.

Existen dos cuentos donde los espacios de la civilización y la barbarie aparecen representados de manera similar. Ellos son «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» e «Historia del guerrero y la cautiva». En este último, se introduce al bárbaro Droctulft con imágenes como: «A través de una oscura geografía de selvas y de ciénagas, las guerras lo trajeron a Italia...» y «Venía de las selvas inextricables del jabalí y del uro» (Borges, 1990: 557). También, en el mismo párrafo, se lo describe como devoto de la Tierra, de Herta. Luego, cuando acontece que el personaje descubre la ciudad, el texto señala: «Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a entenderla, pero sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania.» (Borges, 1990: 558). Aquí Borges no hace más que atenerse a la lógica que ha regido en el Occidente moderno donde las ciudades han tenido más que la naturaleza en sí, los bosques han sido arrasados para darles lugar a ellas, el aire y el agua han sido contaminados por ellas como algo legítimo, y ha habido que llegar al siglo XIX para que un concepto como el de parques nacionales cobrara forma, es decir, la noción de que las áreas naturales también son valiosas y deben ser oficialmente protegidas. Como contraparte y complemento, el cuento propone la historia de la cautiva inglesa, que ya con los años se ha convertido en india. A ella también se la describe con elementos ligados a la tierra: «El cuerpo era ligero, como de cierva; las manos, fuertes y huesudas. Venía del desierto, de Tierra Adentro y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles» (Borges, 1990: 559). Así, la mujer parece llevar la inmensidad de la llanura como una extensión de su cuerpo adondequiera que vaya. La descripción que permite al lector figurarse el mundo aborígen es deliberadamente caótica:

Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes

desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa (Borges, 1990: 559).

Este tipo de descripción, bajo el procedimiento de la enumeración caótica, coincide formalmente con el modo como se describe el mundo de Droctulft en la parte previa del cuento y que aquí hemos solo anticipado:

Quizá profesaba el arrianismo, que mantiene que la gloria del Hijo es reflejo de la gloria del Padre, pero más congruente es imaginarlo devoto de la Tierra, de Hertha, cuyo ídolo tapado iba de cabaña en cabaña en un carro tirado por vacas, o de los dioses de la guerra y del trueno, que eran torpes figuras de madera, envueltas en ropa tejida y recargadas de monedas y ajorcas. Venía de las selvas inextricables del jabalí y del uro; era blanco, animoso, inocente, cruel, leal a su capitán y a su tribu, no al universo (Borges, 1990: 557-558).

A su vez, la forma como se describe la ciudad tal como la ve Droctulft sigue el mismo parámetro:

Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto, que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal (Borges, 1990: 558).

El caos, así, es el modo propio que tiene el bárbaro para representar y comprender el mundo, más cuando se trata de algo desconocido y nunca visto por él como una ciudad; pero esta comprensión fragmentaria y enloquecida encuentra un límite, una clave de desciframiento que el mismo Droctulft interpreta al advertir algo como el concepto de orden, que el texto representa como un interpretación incipiente a través de la lítote «sin desorden». De este modo, la naturaleza es un caos, mientras que

la ciudad es un orden. Por otro lado, ese orden parece creado por una inteligencia inmortal, y aquí se invierten los términos, porque la naturaleza es ante lo que siempre el ser humano advirtió, o creyó percibir o intuir una «inteligencia inmortal». Pero finalmente Borges unifica las dos historias y hace de ellas las dos caras de una misma moneda y, así, ese mundo fantasmagórico de la vida natural cobra otro relieve.

En «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», se recrea el conflicto espacio natural-ciudad en el personaje. Así, se dice de él que:

Quienes han comentado, y son muchos, la historia de Tadeo Isidoro, destacan el influjo de la llanura sobre su formación, pero gauchos idénticos a él nacieron y murieron en las selváticas riberas del Paraná y en las cuchillas orientales. Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona. Cuando, en 1874, murió de una viruela negra, no había visto jamás una montaña ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad (Borges, 1990: 561).

Su experiencia como sujeto de la barbarie es similar a la de Droctulft, pero, a diferencia de este, a Cruz no lo seduce la ciudad cuando la vislumbra por primera vez:

En 1849, fue a Buenos Aires con una tropa del establecimiento de Francisco Xavier Acevedo; los troperos entraron en la ciudad para vaciar el cinto: Cruz, receloso, no salió de una fonda en el vecindario de los corrales. Pasó ahí muchos días, taciturno, durmiendo en la tierra, mateando, levantándose al alba y recogándose a la oración. Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad (Borges, 1990: 561).

La historia narrada se organiza en una serie de paridades entre los diferentes sujetos que habitan la barbarie que pueden rastrearse desde el comienzo del texto, donde se presenta al padre de Tadeo Isidoro en la noche en que este fue engendrado: «... los montoneros fueron desbaratados por la caballería de Suárez y la persecución duró nueve leguas, hasta los pajonales ya lóbregos, y el hombre pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las guerras del Perú y del Brasil» (Borges, 1990: 561). Al igual que en la experiencia de Droctulft, aparecen nuevamente las ciénagas,

los pajonales, lo caótico. Luego, cuando finalmente ingresa Martín Fierro al texto sin nombrarlo, leemos:

El criminal, acosado por los soldados, urdió a caballo un largo laberinto de idas y de venidas; éstos, sin embargo lo acorralaron la noche del doce de julio. Se había guarecido en un pajonal. La tiniebla era casi indescifrable; Cruz y los suyos, cautelosos y a pie, avanzaron hacia las matas en cuya hondura trémula acechaba o dormía el hombre secreto. Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento (Borges, 1990: 563).

El chajá, ave autóctona del centro-este y noreste de Argentina, que alerta al prófugo y a la vez lo delata, está presente en la escena original de *Martín Fierro*, por eso advertimos que la reproducción en el cuento de Borges es exacta, y a la vez ya ha aparecido en el cuento en una situación similar vivida por Cruz:

Uno de los peones, borracho, se burló de él. Cruz no le replicó, pero en las noches del regreso, junto al fogón, el otro menudeaba las burlas, y entonces Cruz (que antes no había demostrado rencor, ni siquiera disgusto) lo tendió de una puñalada. Prófugo, hubo de guarecerse en un fachinal: noches después, el grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía (Borges, 1990: 561).

Esa identificación de un momento con otro previo, vivido por Cruz, es lo que hace que este vislumbre su verdadera identidad, una identidad más cercana al mundo natural, de los pajonales, las zanjas, los fachinales, las ciénagas, las aves, los montes y las selvas, una configuración laberíntica y con desorden, tal como eran las geografías que poblaba la tribu aborígenes de Droctulft, puesto que no otra cosa es Droctulft que un aborigen europeo, totalmente alejada del mundo de la ciudad creada por el hombre. Por eso el texto concluye:

Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya

lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortunada llanura» (Borges, 1990: 562).

Tadeo Isidoro es un lobo, como la cautiva inglesa es una cierva, ninguno de los dos nacieron para ser perritos gregarios. La inglesa tampoco nació para asumir el destino de perra de raza, bien criada, bien alimentada, bien educada que tuvo la abuela de Borges. A diferencia de ellos, Droctulft sí acepta ser un perro gregario. Finalmente, los extremos se unen: alejados de su tierra, desterrados ambos, la otrora niña inglesa asume ser ahora una aborigen americana salvaje mientras que Droctulft, el salvaje, acepta ser para siempre un indio manso y abandona el laberinto de bosques y de ciénagas que conoce para adentrarse y quedarse en un laberinto desconocido; Tadeo Isidoro Cruz abraza su vida prefigurada en el orden natural así como Dahlmann se sumerge en esa llanura desafortunada donde encontrará su fin.

Finalmente, es en un autor fuera del canon, como Deodoro Roca, contemporáneo de los anteriores, donde encontramos una declarada defensa del mundo natural por sobre el mundo de los humanos. Que esté fuera del canon, o aún en un lugar periférico, es consecuencia de varios factores. En primer lugar, se trata de un ensayista que viene del Derecho, no de un autor de ficciones; si bien el ensayo es una pieza importante en la literatura argentina en la década del 30, período muy fecundo para la producción de Deodoro, es posible pensar que a partir de determinado momento en el siglo XX, la ficción desplaza al género ensayístico y cobra un espacio determinante dentro del canon. En segundo lugar, es un autor que nunca publicó un libro en vida; sus ensayos, breves en muchos casos, se aparecieron en diferentes periódicos y no fueron recopilados por él en libro, por lo que su obra permaneció dispersa en su mayor parte.⁴ En tercer lugar, se trata de un intelectual que nació y vivió en la ciudad de Córdoba, lejos del epicentro capitalino.

⁴ Hubo importantes estudios y recopilaciones parciales, como *Las obras y los días* (Buenos Aires, Losada, 1945), *El difícil tiempo nuevo* (Buenos Aires, Lautaro, 1956), *Prohibido prohibir* (Buenos Aires, La Bastilla, 1972), *Deodoro Roca, el hereje*, realizada por Néstor Kohan, (Bs.As., Biblos. 1999), entre otras, hasta que a finales de la primera década del 2000, la Universidad Nacional de Córdoba emprende la edición de su *Obra reunida*.

Sirven a modo ilustrativo de la heterodoxia en cuanto a lo literario que presenta la obra de Deodoro Roca los dos textos que vamos a tomar aquí, ya que uno es un alegato jurídico, «El juicio del toro» (s/f), el otro es el artículo periodístico «Pedimos la cabeza de los asesinos de árboles» (1939). Desde la esfera del Derecho, técnicamente el primero es un alegato en defensa de Felipe Supaga, dueño del toro en cuestión, a quien le inicia una demanda un turista de nombre Emilio Augsburguer al haber sido embestido por el animal mientras caminaba por las laderas de un barranco en el paraje serrano de Ongamira (donde, por otra parte, Deodoro pasaba largas temporadas en su casa de veraneo y era gran amigo de Supaga, el almacenero y hotelero del lugar). Sin embargo, se le ha dado al texto la denominación de «Alegato en defensa del toro por Deodoro Roca», o bien «El juicio del toro», ya que, más que exculpar a la persona, Felipe Supaga, en principio su defendido, Deodoro despliega argumentos que redundan en la justificación del animal y del paisaje, que se ve invadido y atacado por los turistas. Es necesario observar que este escrito conlleva una dimensión pragmática, a diferencia de un texto literario, lo cual potencia su impacto. En este sentido, parte de la importancia que tiene este alegato está dada no sólo por el foco argumentativo sino por el hecho mismo de que la Justicia dio lugar a dichos argumentos y resolvió el conflicto a favor de Supaga, y desestimó la demanda de Augsburguer.⁵

Volviendo al texto, es interesante observar cómo la argumentación adopta, así, recursos literarios para su desarrollo, en tanto que está realizando, en primer lugar, un desplazamiento metonímico que pone en ausencia al imputado para reemplazarlo por el animal de su propiedad, y luego un procedimiento metafórico en cual el este queda en el foco del discurso y asume la condición de representar al espacio todo. El toro pasa a ser metáfora del medioambiente y de la situación misma:

En esos días yo estaba en Ongamira y alguien –no recuerdo quien- hizo una observación que, aunque no se ligue con el respeto que merece la desgra-

⁵ El manuscrito de «El juicio del toro» se encuentra en el Museo Deodoro Roca en Ongamira, fundado y mantenido por la familia Supaga. Si bien es una pieza famosa por su singularidad en todo sentido, no hay registros de la fecha en que se celebró. En la sección «Prosas Jurídicas», del tomo correspondiente editado por la Universidad Nacional de Córdoba, aparece sin datar, a diferencia de los demás textos incluidos en la misma, en los que se señala el año en nota al pie. (Roca, 2009: 61-160)

cia ajena, traduce, un poco humorísticamente, el juicio difuso que merecen a las gentes sensatas las reiteradas imprudencias de los turistas de la máquina «Kodak». Decía que el accidente había sido algo así como una venganza del paisaje áspero y sellado de Ongamira por los impíos ultrajes del turismo seriado y que el toro había sido algo así como el paisaje en acción (Roca, 2009: 80).

Y ya antes ha dicho: «Un toro no es como un paisaje. A un paisaje se lo puede ametrallar, y hasta ofender, con una maquinilla pueril y no dice nada, ni se aparta, ni embiste. Un toro es cosa distinta» (Roca, 2009: 78-79). Aquí vemos subyacer una distinción necesaria, la que permite diferenciar entre «naturaleza» y «paisaje». El paisaje es esa categoría construida por los humanos en que el mundo natural aparece como algo inactivo, muerto, y preferentemente estetizado, expuesto para ser captado por la mirada, y cuyo destino último sería el cuadro o una fotografía. La naturaleza es algo distinto, es algo vivo aun en sus manifestaciones inertes, es un principio activo, que en todos los autores aquí trabajados se revela.

En «Pedimos la cabeza de los asesinos de árboles», artículo publicado en 1939 en el periódico *Las Comunas*, que el mismo autor fundara, Deodoro Roca, como abogado, utiliza un verbo que no es aplicado legalmente sobre los elementos del mundo natural, al menos los de la flora. En el artículo, se denuncia la tala indiscriminada de árboles en la ciudad de Córdoba, a los que se los humaniza en su padecimiento: se habla de «mutilados de guerra», de «muñones», de «muletas», mientras que a los desconocidos que operan la tala se los tilda de «asesinos», «delincuentes», «sádicos», entre otros términos. Deodoro es abogado y sabe bien las palabras que usa. De sus textos emerge la concepción de que la naturaleza es un sujeto de derechos al igual que los humanos, o quizá, más que los humanos.

A modo de conclusión, es posible observar finalmente cómo el trabajo a partir de un marco teórico nuevo dentro de la Literatura Argentina, como la ecocrítica, permite releer a los autores instalados dentro del canon y admitir nuevas derivaciones de su pensamiento o de su estética, así como comenzar a leer críticamente autores poco explorados. Así, en Horacio Quiroga encontramos un acercamiento al mundo animal que le permite articular una novedosa trama genérica dentro de su obra, donde intervienen el realismo, lo fantástico y lo maravilloso. A la vez, creemos

poder afirmar (ya que nuestro trabajo no es exhaustivo en este sentido, pero podría ser una futura línea de investigación) que por primera vez en la literatura argentina se le da estatuto de sujeto al animal, operación que Quiroga va a profundizar en *Cuentos de la selva*. Sus cuentos estarían iniciando una temprana ruptura del antropocentrismo, apelando a una empatía con la otredad radical que implica lo no humano. En los cuentos seleccionados de Roberto Arlt, podemos observar cómo la exacerbación del crepúsculo de la piedad que el autor está escenificando en ellos podría encontrar una vía de escape a través del plano del mundo natural. O no. O estos cuentos vienen a mostrarnos cómo en un punto toda la sofisticación y la colonización de otros seres que ha desarrollado el humano sucumben ante algo más terrible y poderoso, como es la fuerza de la naturaleza. En el caso de Borges, su representación de los espacios naturales, y el valor que ellos adquieren en los relatos está ligada a su compleja e idealizada concepción de la barbarie. La naturaleza también es una vía de escape para los sujetos que deciden asumir el destino o el desafío de atravesar fronteras ontológicas, ya sea ser un lobo, o un perro, o una cierva salvaje, o morir en la profunda llanura. En Deodoro Roca, por último, encontramos cómo sus escritos evidencian procedimientos literarios y cómo en su mirada hay una visión empática con la naturaleza toda. Se trata de una mirada de carácter medioambiental, de una concepción ecológica de los espacios tanto rurales como urbanos, que lo ubica como un precursor del derecho ambiental.

Por otra parte, este análisis permite formar nuevos mapas, nuevas configuraciones. Permite ubicar a Quiroga, por su visión empática del mundo natural, más cerca de Deodoro y a Arlt y Borges más cercanos entre sí, en tanto que su concepción del mundo natural se halla ligada al imaginario moderno sobre lo salvaje y la barbarie. Es posible pensar que la experiencia tanto de Quiroga como de Deodoro en portentosos espacios naturales -la selva misionera en el caso de Quiroga y las sierras de Ongamira con sus cuevas y cascadas escondidas, donde pasaba intensas temporadas Deodoro- permitió a ambos intelectuales, a diferencia de Borges y Arlt, concebir y desarrollar un imaginario amigable con ese mundo. Pero tal vez los textos trabajados aquí nos revelen (utilizo el subjuntivo porque queda mucho, muchísimo por indagar) que los cuatro autores, aun Borges y aun Arlt en sus personajes ferales, de manera clara o intuitiva, comprendieron que una cosa es un paisaje y que otra cosa, muy diferente, es un toro.

Bibliografía

- Arévalo Viveros, Diego Fabián (2009). «El cuento es la selva: lectura crítica ecológica de *Los Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga», 452°F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 1, 121–132.
- Arlt, Roberto (1982). *El criador de gorilas*. Buenos Aires: Losada.
- Borges, Jorge Luis (1990). *Obras Completas*. Tomo II. Buenos Aires: Emecé.
- Degiovanni, Fernando (2007). *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gasquet, Axel (2016). «La ficción morisca y africana de Roberto Arlt». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes / <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ficcion-morisca-y-africana-de-roberto-arlt/> Consultado el 18 de agosto de 2022.
- Guillory, John (1993). *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Marengo, María del Carmen (2015). «Otro Borges. La desmitificación del coraje y la barbarie en la cuentística de Borges de los años 70». *Desde el Sur. Revista de ciencias humanas y sociales de la Universidad Científica del Sur*. 7/2, pp 193-208.
- Roca, Deodoro (2009). *Obra reunida. III Escritos jurídicos y de militancia*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- Tittler, Jonathan (2007). «Una relectura ecocrítica del canon criollista: Mariano Latorre y Horacio Quiroga». *Tabula Rasa. Revista de Humanidades*. 007, pp 197-210.
- Viñas, David (1971). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Siglo Veinte.