

ELSUEÑOYLA REALIDADEN HORACIOQUIROGA

Peter Beardsell

Universidad de Hull, Inglaterra

La fama de Horacio Quiroga como escritor clave en el desarrollo del cuento literario en América Latina no ha sido disminuida por el énfasis internacional sobre la nueva narrativa desde los primeros años del Boom. Si acaso, ha sido realzada por estudios críticos posteriores a los sesenta que, aunque reconociendo su importancia regional, han subrayado su universalismo y modernidad. (1) Sin embargo, cabe señalar un aspecto de esta modernidad en que la crítica todavía no se ha enfocado: la complejidad y ambigüedad de su obra. Me refiero a la presencia, en ciertos textos, de material lingüístico y temático cuyo efecto es llamar nuestra atención sobre el carácter esencialmente inestable de las experiencias y los conceptos humanos. Incluso la misma realidad puede perder su apariencia segura y consabida -fenómeno más comúnmente atribuido a la generación de Julio Cortázar. Así sucede con el primer cuento de *El salvaje*, 'El sueño', cuya función al descubrir la relación incierta entre el ser humano y el mundo es reforzada - como ya veremos - por su emparejamiento con el segundo cuento del volumen, 'La realidad'. (2)

Inexplicablemente omitido de todas las antologías, 'El sueño' merece ocupar una posición de primera categoría entre los cuentos de Quiroga. En este breve análisis me interesa demostrar que no sólo trata con una inesperada complejidad psicológica algunos de

sus temas más importantes, sino que su significado cuenta con una estructura clásicamente quiroguiana. Para señalar la estrecha relación entre el cuento en su conjunto y sus partes más menudas, empiezo con dos pasajes que se complementan, y que pueden considerarse como el eje del sentido fundamental del cuento.

‘Aquel mismo hombre había vivido realmente, hacía millones

de años, lo que ahora sólo había sido un sueño.’ (ES,16)

Estas palabras finales de ‘El sueño’ contienen dos juegos de oposiciones lingüísticas y conceptuales. La vida y la realidad están colocadas en una aparente oposición al sueño; y el tiempo prehistórico está contrapesado por el tiempo presente. Sin embargo, estas palabras no permiten una lectura simple del cuento, como sueño en que el habitante del mundo moderno y civilizado tropieza con un dinosaurio. Cada uno de los dos juegos de oposiciones se contradice debido a sus tensiones internas. El significado de ‘vivido’ se cuestiona, porque el adverbio ‘realmente’ insinúa la posibilidad de vivir de alguna manera no real, o menos real. Y la contigüidad inherente a ‘ahora’ se anula, por estar yuxtapuesto al tiempo pluscuamperfecto ‘había sido’ (el cual se ha usado en la misma frase con ‘hacía millones de años’). Es decir que el tratamiento convencional del tiempo también sufre cierta deformación. Se realiza todavía más la complejidad cuando estas palabras que cierran el cuento se comparan con un pasaje que ocurre en las primeras páginas:

‘Yo no fui hasta su horizonte; él bajó hasta nuestra edad...Hace seis meses.’ (ES, 11)

(Los puntos suspensivos de Quiroga)

Impresiona la semejanza entre las dos estructuras: el encuentro de dos épocas se explica en una frase construida sobre la base de una antítesis, y se añade una expresión temporal introducida por

hacia y hace que sirve para intensificar o aclarar el significado. Cabe esperar que el lector se acuerde del primer pasaje cuando llegue al segundo. Sin embargo el sentido del primero está desmentido por el segundo: la negativa 'Yo no fui [...]' al comienzo del cuento está corregida al final por la afirmación 'Aquel hombre [...] había vivido realmente [...]'. Es decir que, mientras el relato basado en la memoria personal del protagonista niega un viaje al pasado, el comentario del oyente - o el juicio de la persona ajena al asunto - parece aseverarlo. En resumen, se nos niega un comentario inequívoco por dos razones: en primer lugar, porque se trata de múltiples puntos de vista; y en segundo lugar, porque el carácter intrínsecamente ambiguo de la realidad es un aspecto fundamental de las experiencias que aquí se cuentan.

Este estudio minucioso de dos breves pasajes descubre un modelo estructural que intensifica la ambigüedad lingüística. Lo que crea la complejidad del punto de vista narrativo es la estructura del cuento en su conjunto. Estamos ante una versión modificada del cuento 'encuadrado', donde la narrativa exterior (el 'marco') no sólo hace resaltar el relato interior (o 'encuadrado') sino que también contribuye al efecto total por medio de una acción recíproca con éste. (3) En el primer párrafo el punto de vista de nuestra civilización avanzada contrasta netamente con el remoto ambiente natural de Misiones. El representante de una central meteorológica es una persona muy apropiada para servir de narrador del 'marco', ya que tiene como profesión el estudio de las fuerzas naturales para el uso humano. Su sentido reverencial ante la impotencia de los vapores contra la corriente del Paraná, y su recurso a adjetivos como 'fantástica' y 'extraordinario', son ingredientes vitales para predisponer al lector. La referencia a la región como un paraíso para el botánico parece al principio hacer publicidad turística; pero desde luego su función es prepararnos para el contraste con la experiencia autóctona que sigue. Después de este primer párrafo la narración del 'marco' se desarrolla de dos maneras. Una breve explicación

del propósito del representante al viajar al alto Paraná permite al lector comprender su incredulidad y compartir su curiosidad investigativa. Una línea paralela a ésta introduce al solitario: taciturno, reservado, vive solo porque está desilusionado con la civilización. Al principio, entonces, el 'marco' sirve para preparar, predisponer y, hasta cierto punto, despistar al lector, ya que la narración 'encuadrada' (es decir, la interna) no sólo cumple con lo que esperamos sino que también nos sorprende.

La transición del 'marco' a la narración 'encuadrada' se consigue con una técnica magistral. Una lluvia copiosa infunde el sentido de que en esta región la selva es un poder dominante; el solitario parece estar escuchando en una actitud de expectación; y el representante pierde su capacidad para medir el paso del tiempo. Bruscamente esta atmósfera es destrozada cuando el solitario hace su pregunta inverosímil: 'Usted ha visto un dinosaurio?' (ES, 10) Quiroga aprobaba el uso del sobresalto para provocar la curiosidad del lector; en este caso, la estratagema se destaca también por su función estructural, señalando el momento en que el solitario se hace locuaz, toma la iniciativa, y asume el control del cuento. Casi todo el resto del cuento se dedica a la narrativa 'encuadrada'. Sin embargo, es importante observar que volvemos dos veces al 'marco', y con resultados estructurales muy significativos. La primera vuelta cierra la fase de compañerismo entre el recluso y el dinosaurio, hace una pausa de expectación, e introduce la nueva fase de antagonismo con otra sorpresa: 'Lo maté' (ES, 14). Sirve también para restablecer la perspectiva perdida, conduciéndonos otra vez al siglo veinte, y recordándonos lo que significa - como dice el solitario - perder todo 'rastros de hombre actual' y hacerse 'un hombre terciario' (ES, 14). La segunda vuelta es definitiva. Interrumpe la narrativa 'encuadrada' después de la matanza del dinosaurio pero antes que se averiguen las consecuencias. El hombre del siglo veinte necesita comprender. 'Y después?' pregunta, atrayendo así la atención del lector al efecto que el pasado tiene en

el presente. Sólo la narrativa del 'marco' puede ofrecer un comentario y facilitar una interpretación. Con el cese de la lluvia termina el relato del solitario; el mundo primitivo parece alejarse. Pero a la mañana siguiente, cuando comienza a llover de nuevo, el narrador del 'marco' - el hombre del siglo veinte - puede percibir el escenario del relato 'encuadrado', a unos mil quinientos metros, a través de la cortina de lluvia. En otras palabras, el pasado todavía está separado de él, pero ya no es remoto. A medida que su canoa va bajando con la corriente del río, devolviéndolo al siglo veinte - y al mundo del lector -, la humedad es una experiencia sensorial que lo lleva a un descubrimiento intelectual: que las leyes generalmente atribuidas al paso del tiempo no pueden impedir totalmente algún tipo de unión entre la época prehistórica y el momento actual. Se nota, entonces, que el 'marco' no es un mero aparato técnico sino un instrumento indispensable al tema del cuento. Como visitante a la región, el narrador del 'marco' investiga y experimenta en nombre del lector. No es capaz de dar una versión imparcial porque él también ha sufrido ciertas experiencias. Al principio los datos meteorológicos le habían resultado difíciles de creer (es decir, aparentemente irreales). Después de escuchar el relato del solitario está convencido de la veracidad de los datos, y al adoptar aquel nuevo punto de vista se da cuenta de que su propio concepto de la realidad se ha modificado.

Una de las virtudes estéticas del cuento, entonces, consiste en el hecho de que sus rasgos estructurales sirven para dirigir la atención del lector a los temas principales. En perspectiva se pueden destacar cuatro líneas en la exposición de estas ideas complejas: la naturaleza esencial de la especie humana; la intrusión del pasado en el presente; la vida como experiencia mental; y el sueño como una forma alternativa de la realidad.

La queja fundamental que el solitario hace de la civilización moderna es que el progreso humano ha resultado más bien una regresión, suprimiendo la valía del individuo (ES, 11). Su encuentro

con el dinosaurio le permite descubrir lo que buscaba: una experiencia humana auténtica ('una vida real y precisa'). Lo primero que se manifiesta - ya que al principio tiene una relación fraternal con el dinosaurio - es la igualdad fundamental de los dos seres, que han dominado épocas distintas de la evolución de la tierra. Pero la imagen final no es de armonía sino de antagonismo. Las especies necesitan luchar entre ellas para sobrevivir. El dinosaurio tiene emociones ('agonía', ES, 12; 'lamento', ES, 13) que sugieren una conciencia de su pasado en la era secundaria y de su futura extinción. El hombre (que no por casualidad controla el combate desde su lugar estratégico en terreno elevado) tiene la ventaja de su inteligencia, la cual es la clave de su victoria. El ser humano, por consiguiente, es presentado como solamente una de las múltiples especies sobre el planeta, y la vida humana, desprovista de los adornos de la civilización, se manifiesta fundamentalmente como un esfuerzo intenso y desesperado para sustentarse.

En este sentido 'El sueño' ejemplifica un tema conocido que recorre todos los cuentos de Misiones. Lo que lo diferencia de la mayor parte de ellos es la investigación del tiempo. Me refiero tanto a la noción darwiniana de la evolución como al concepto del tiempo en sus aspectos abstractos. Las varias referencias a viajes que se encuentran a través de este cuento tienen un sentido temporal, además de espacial. En la tercera palabra, por ejemplo, se introduce la idea de cruzar ('traspasar') algún tipo de frontera para entrar en la región más remota del río Paraná. Al volver, el representante baja por canoa - una de las formas más antiguas de viajar - y se siente envuelta en el carácter de esa región 'de humedad, de selva y de diluvio' (ES, 16). Como es evidente, el diluvio tiene asociaciones (tanto bíblicas como científicas) con una época primitiva en la evolución del planeta. Por consiguiente el viaje del representante se hace emblemático de un encuentro con el pasado. En el relato 'encuadrado' se funden las imágenes espaciales y temporales para comunicar la idea del encuentro del recluso con un ser que pertenece

al pasado: 'Yo no fui hasta su horizonte; él bajó hasta nuestra edad.' (ES, 11) (El énfasis es mío.)

Ahora bien, como ya he señalado, las palabras que cierran el cuento parecen contradecir esta negación. Y no terminan aquí las contradicciones. En una ocasión el mismo solitario vuelve al revés su afirmación anterior, cuando dice que 'había regresado a las eras pasadas [...] ' (ES, 13) En otra ocasión describe esta salida de la normalidad en términos, no cronológicos, sino biológicos, dando énfasis a una infracción de las leyes darwinianas de la evolución: 'No tuve duda alguna de que yo desde ese instante quedaba fuera de las leyes biológicas.' (ES, 11) En una tercera versión se refiere a su encuentro con el dinosaurio como si no fuese ni un retroceso ni un avance, sino una forma de exilio de la corriente del tiempo: 'el mismo destierro ultra-milenario.' (ES, 13) Tales anomalías son tan evidentes que sirven para llamar la atención del lector a la confusión mental de los dos narradores. Aunque saben que se trata de un anacronismo, están convencidos de que el episodio ha sido real. Es inevitable que pierdan confianza en la cronología, porque decir que el recluso regresa al pasado, o que el dinosaurio baja al presente, sería expresar en términos convencionales un fenómeno que trastorna la lógica convencional. Un tema del cuento es la unión del pasado y el presente. El encuentro simboliza la coexistencia de todas las etapas de la evolución en la especie humana. El hombre moderno lleva dentro de sí lo fundamental del hombre prehistórico, y puede revivir esta esencia cuando se separa de la civilización y se sumerge en la naturaleza primitiva.

Abundan pruebas de que incluso el mismo recluso sabe que estos acontecimientos ocurren en su mente. Concretamente, admite haber tenido el cerebro vacío (ES, 12); confiesa que 'la vida que me animaba era mía exclusivamente' (ES, 11); y afirma que ha experimentado las épocas pasadas 'por obra y gracia de mi propio deseo' (ES, 13). Sin embargo se viven tan intensamente los acontecimientos que vienen acompañados por vívidas emociones

como el terror (ES, 14) y el odio (ES, 15), y por sentidos sensoriales como el olfato (sobre todo la 'agria pestilencia de vegetación decompuesta' emitida por el dinosaurio, ES, 12). En consecuencia, cuando el narrador del 'marco' nos informa que 'aquel hombre había vivido realmente' nos está persuadiendo que la experiencia mental intensa debe tratarse con respeto, y que no pertenece necesariamente a una categoría distinta de la experiencia física.

En términos convencionales, los acontecimientos que solamente se viven en el cerebro pueden considerarse alucinaciones o sueños. (4) Uno de los trucos de la narrativa es, desde luego, negar al lector cualquier clarificación antes del final del cuento. El solitario introduce al dinosaurio en su relato como un fenómeno real. No hay vacilación ni palabras borrosas cuando dice: 'Anduvimos juntos tres meses.' (ES, 11) Aunque admite un breve momento de incertidumbre (ES, 11), su convicción vuelve pronto. Se nota que de aquí en adelante una de las principales normas de la vida real está invertida. De día vive en una forma de sonambulismo, y de noche se despierta a una auténtica experiencia de vivir. (Los olores llegan con el crepúsculo, ES, 12). Aquí se halla una indicación inconfundible de que 'realmente' se despierta al sueño, que es el mundo que la mayor parte de la gente habita de noche. Y sin embargo, en el único momento en que se utiliza la palabra 'sueño' - al final del cuento - no recibimos la clarificación que estamos aguardando, ya que parece estar negada por la palabra 'vivir': 'Había vivido [...] lo que [...] había sido un sueño.' (ES, 16) Tenemos que reconocer dos cosas contradictorias: que el relato que hemos leído es un sueño, pero que esos acontecimientos realmente se han vivido. Como ya hemos visto, esto nos lleva a la conclusión de que el sueño puede ser una forma de vida, o bien - para expresarlo de otro modo - lo real abarca los dos tipos de experiencia. Y no debemos olvidar el énfasis de las palabras 'aquel mismo hombre'. Si el solitario ha vivido en la edad de los dinosaurios y también ha soñado en el presente es lógico deducir que es una presencia permanente

sobre la tierra. Tampoco debemos olvidar que el recluso hace referencia a una fuerza externa que coopera con su voluntad para producir su experiencia: 'la formidable vida creada por el Querer del hombre y el Consentimiento de las edades muertas.' (ES, 12) (El énfasis de Quiroga.) Esto refuerza la impresión de que su conducta armoniza con las fuerzas naturales. Se puede concluir que él es aquella parte de todos los seres humanos que proviene de los tiempos prehistóricos.

Como ya hemos visto, esta idea (casi borgesiana) es presentada con una rebuscada complejidad del punto de vista narrativo. En ciertos sentidos el resultado se parece algo a la metaficción. El cuento contiene lo que podría considerarse como una metanarrativa - una narrativa dentro de la narrativa (Genette 1980, 228n41) - que refleja la acción de su 'marco'. O sea, el viaje del representante a buscar al solitario en una región remota le permite ser el 'testigo' (el oyente) de otro 'viaje' y otro encuentro con algo más remoto aún. Es evidente que el representante se da cuenta de esta reflexividad porque conecta la humedad que siente personalmente con la lluvia que cae durante el relato del recluso. Es más, la función de esta reflexividad es suspender las distinciones normales entre la realidad y la ficción. Pero en el fondo no me parece que el término metaficción sea útil, ya que el texto no llama nuestra atención sobre la cualidad novelesca de las narrativas que lo constituyen. Y no obstante la conciencia que el representante tiene de lo que ha aprendido, el texto no está consciente de ser una autorreferencia.

Se nota, sin embargo, que tiene conciencia de los efectos que está creando. Aunque sea obvio decirlo, es imprescindible recordar que los dos narradores no son autónomos sino que son manejados por un tercero. Con organizar el 'marco' y la narrativa 'encuadrada', esta figura crea la interacción y el efecto literario de conjunto. No estoy aludiendo precisamente a lo que a veces suele llamarse el 'autor implícito' (implied author) (Booth 1961, 70-77) ya que no es solamente este texto en particular el que me interesa sino los textos

de que forma parte: el tomo *El salvaje* y el conjunto de obras del mismo autor. Con poner el énfasis en la actividad del autor 'real' reconozco que estoy rechazando la teoría de que 'la verdad en la ficción no está basada en una auténtica experiencia de la realidad objetiva (an actual experience of factuality) [...] La verdad narrativa es así un fenómeno lingüístico.' (Rifaterre 1990, xxiii, xiv. La traducción es mía.) Para mí, la capa adicional de referencia, al fin de cuentas, es Quiroga mismo.

Cuando los diversos cuentos de *El salvaje* se compilaron para publicarse en un volumen, el orden escogido no tenía nada que ver con la cronología. Concretamente, los dos primeros cuentos fueron colocados bajo un solo título, 'El salvaje', y fueron numerados 1 y 2; el cuento de 1919 precedía al de 1910.; sus títulos originales, que evocaban temas prehistóricos ('El dinosaurio' y 'Cuento terciario'), fueron reemplazados por títulos abstractos que se oponían y se complementaban: 'El sueño' y 'La realidad'. Otro aspecto de este procedimiento fue la enmienda de algunas líneas del texto. En la versión original de 'El sueño' las últimas palabras carecían de sutileza y complejidad: 'Un día u otro iba a vivir realmente lo que había soñado.' (Rela 1972, 123) Es una explicación racional basada en conceptos convencionales del tiempo y la realidad. El solitario no es loco; el relato 'enmarcado' es un sueño; y el aislamiento de aquel hombre hace posible la creencia de que un día se convierta en el hombre que ha sido en su sueño. Pero como ya hemos observado, la versión enmendada se refiere a lo real y a lo soñado en términos poco convencionales. La combinación de este cambio textual y la yuxtaposición de los dos cuentos destaca la interrelación ambigua del sueño y la realidad.

Las consecuencias son muy significativas para el tono que se establece al principio del volumen. En vez de un par de cuentos documentales sobre la vida en un ambiente remoto, y la idea poco original del salvaje como fenómeno prehistórico, se insinúa un tema abstracto, de gran trascendencia, sobre las fronteras de la

experiencia humana. Consta que no todos los cuentos de *El salvaje* se comunican en este nivel elevado, pues si los ocho primeros son serios, los siete últimos son frívolos, y el 'cuadrivio laico' satírico está suspendido entre las dos categorías. Pero en su conjunto el volumen abarca dos polos de la experiencia humana: hacer frente a la condición humana y evitarla. En este respecto, entonces, se ve que la inspiración psicológica de los cuentos es una preocupación con estos dos polos, manifestados en la realidad y el sueño.

En un estudio sumamente perspicaz, Nicolás A.S. Bratosevich demuestra cómo el cine 'permite a Quiroga, otra vez, hacernos transitar por esa capilaridad en que la realidad se hace fantástica y vice-versa, sin solución de continuidad aparente, y con múltiples encruzamientos además.' (Bratosevich 1973, 142) Es precisamente la conclusión indicada por este análisis de 'El sueño', si sustituimos el sueño por el cine. Pero Bratosevich se muestra poco dispuesto a desarrollar el argumento hasta su lógico fin. Para él, 'El sueño' no hace más que ejemplificar la tendencia quiroguiana a lo documental y lo científico (48); y en cuanto a las obras en general, no quiere reconocer en ellas 'una curiosidad más o menos embozada con el problema de la trascendencia metafísica.' (144) Aunque esta opinión está apoyada por la imagen del escritor moribundo recordada por Ezequiel Martínez Estrada ('A Quiroga no le interesaban los dilemas de la metafísica') (Martínez Estrada 1968, 16), me parece erróneo deducir que la ausencia de referencias explícitas a tales asuntos ('El hombre muerto' sería evidentemente una rara excepción) signifique que Quiroga no se preocupara por ellos. El cine es una de las varias manifestaciones del mundo alternativo que se difunden por la obra quiroguiana; otras son la vida más allá de la muerte, los idilios románticos, los vampiros, la locura, y el sueño. No basta contestar que éstos fuesen meros temas literarios - indudablemente de moda en aquellos tiempos - porque la constante exploración de las fronteras entre el sueño y la realidad supone una preocupación inconsciente con los problemas ontológicos.

A través de un análisis de 'El sueño', este artículo ha querido demostrar que los cuentos de Quiroga pueden enfrentarnos con algunas de las ambigüedades inherentes a la experiencia humana. Concretamente me he ocupado del sentido de que la realidad no siempre obedece las leyes comúnmente reconocidas sino que a veces se diferencia difícilmente del sueño. La experiencia mental es tan auténtica como la física, lo cual significa que ciertos anacronismos aparentes sean legítimos. He examinado la excelencia estructural de 'El sueño' para destacar, no sólo sus virtudes estéticas, sino también la función temática del punto de vista narrativa. Y he estudiado ciertos rasgos lingüísticos cuyas complejidades intensifican la impresión de que la realidad es difícil de expresar en palabras. Por último, he sostenido que el contexto de 'El sueño' es una razón más para inferir que Quiroga era un escritor fundamentalmente preocupado - pero a menudo de una manera inconsciente - con la esencia del ser. A veces una ambigüedad narrativa y lingüística armoniza con la índole de estos conceptos y da a los cuentos una complejidad que raramente se atribuye a este autor.

Notas

1. El más importante de sus críticos, Emir Rodríguez Monegal, clasificó su obra como 'la más viva de su generación, la que mejor logró equilibrar las esencias nacionales con la visión profundamente universal.' (Rodríguez Monegal 1981, xxxvi)
2. Originalmente 'El sueño' se publicó con el título 'El dinosaurio' en la revista *Plus Ultra* (Buenos Aires, núm. 35, 1919), y 'La realidad' apareció como 'Cuento terciario' en *Caras y Caretas* (Buenos Aires, núm. 615, 1910). En la colección *El salvaje. Cuentos* (Buenos Aires: Soc. Coop. Edit. Ltda., 1920) Quiroga emparejó los dos cuentos, les dio nuevos títulos, y los numeró 1 y 2 bajo el título general 'El salvaje'. Las ediciones posteriores han guardado estos rasgos. Cito según *El salvaje y otros cuentos* (Buenos Aires: Losada, Tercera Edición, 1976) con la abreviatura ES seguida por el número de la página.

3. El término 'encuadrado' de Anderson Imbert me parece acertado. Pero no adopto sus términos 'narrador-personaje' y 'narrador-testigo' ya que carecen de la precisión requerida para este análisis. (Anderson Imbert 1979, 69, 78, 79),
4. Efectivamente, en la primera versión se cuestiona implícitamente la sensatez del hombre antes de afirmarla: 'Comprendí [...] que no estuviera loco.' (Rela 1972, 123)

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique, 1979. *Teoría y técnica del cuento* (Buenos Aires: Ediciones Marymar)
- Booth, Wayne C., 1961. *The Rhetoric of Fiction* (Chicago & London: Chicago U.P.)
- Bratosevich, Nicolás A. S., 1973. *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos* (Madrid: Gredos)
- Genette, Gérard, 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. (Trad. Jane E. Lewwin. Ithaca, N.Y.: Cornell U.P.)
- Martínez Estrada, Ezequiel, 1968. *El hermano Quiroga: cartas de Quiroga a Martínez Estrada* (Montevideo, Arca)
- Rela, Walter, 1972. *Horacio Quiroga. Repertorio bibliográfico anotado 1897-1971* (Buenos Aires: Casa Pardo. Addenda. Veintitrés ejemplos de variantes)
- Riffaterre, Michael, 1990. *Fictional Truth* (Baltimore & London: John Hopkins U.P.)
- Rodríguez Monegal, Emir, 1981. *Horacio Quiroga. Cuentos* (Selección y prólogo Emir Rodríguez Monegal. Caracas: Biblioteca Ayacucho)