

LA NATURALEZA COMO ANTAGÓNICO EN LA OBRA DE HORACIO QUIROGA

Jessica Patiño Cruz

*Lic. en Lengua y Literatura. M. en Estudios Sociales y Humanísticos de Frontera, egresada de la Universidad Autónoma de Baja California Sur. Cursando el doctorado en Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Mundial. Profesora de la Universidad Mundial.
jpatino@unviersidadmundial.edu.mx

Resumen

En este trabajo pretendo analizar algunos elementos contextuales y temáticos de la obra de Quiroga, para comprender de una manera más precisa las claves del momento decisivo de los cambios en sus temáticas, que pasan de ser modernistas y románticas en los primeros años del siglo XX, a ser vanguardistas y posmodernas con estilo propio. La nueva visión y actitud de la naturaleza que adquiere Quiroga en su mutación, alejado de la visión modernista va a ser el eje principal. La figura de la naturaleza en sus historias va servir como bisagra para determinar algunos de los momentos cruciales del nacimiento del cuento criollista, con elementos de realismo mágico, que hacen de Quiroga el padre de la cuentística en Latinoamérica. En estos días de aislamiento por coronavirus, la obra de Quiroga es el mejor ejemplo de una crítica certera a los errores cometidos contra la naturaleza. Su vida en las selvas de Argentina fue la experiencia que transformó al escritor uruguayo.

Palabras-clave: Cuentística, naturaleza, Horacio Quiroga

NATURE AS ANTAGONISTIC IN THE WORK OF HORACIO QUIROGA

Jessica Patiño Cruz

*Lic. en Lengua y Literatura. M. en Estudios Sociales y Humanísticos de Frontera, egresada de la Universidad Autónoma de Baja California Sur. Cursando el doctorado en Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Mundial. Profesora de la Universidad Mundial.
jpatino@unviersidadmundial.edu.mx

Abstract

In this work I intend to analyze some contextual and thematic elements of Quiroga's work, to understand in a more precise way the keys to the decisive moment of the changes in his themes, which went from being modernist and romantic in the early years of the 20th century. to be avant-garde and postmodern with their own style. The new vision and attitude of nature that Quiroga acquires in his mutation, away from the modernist vision, will be the main axis. The figure of nature in his stories will serve as a hinge to determine some of the crucial moments of the birth of the Creole tale, with elements of magical realism, which make Quiroga the father of storytelling in Latin America. In these days of isolation due to coronavirus, Quiroga's work is the best example of an accurate criticism of the mistakes made against nature. His life in the jungles of Argentina was the experience that transformed the Uruguayan writer.

Keywords: Storytelling, nature, Horacio Quiroga

INTRODUCCIÓN

Horacio Quiroga reúne así, en sus narraciones una noción del escritor contemporáneo sobre la que se basará gran parte de la narrativa latinoamericana de este siglo.

La mayor fuerza presente en la obra de Horacio Quiroga es la muerte y sus alrededores. “la muerte es la variante en la que se resuelve la mayor parte de las situaciones que describe en su mundo simbólico” (Jitrik, 1959). Cabe preguntarse, sin embargo, en qué sentido se habla de “muerte”. Aparentemente Horacio Quiroga, más allá de ciertos truculentos gustos modernistas, su narración de la muerte se construye de las tres visiones epocales su ejercicio romántico de la muerte, es decir, la idea que hace de lo mortuario -cementeros, enfermedades, estados de ánimos, que es el reflejo de una lejana Edad Media, y un romanticismo en boga, pasando posteriormente por el sentido moderno y posmoderno.

Para comprender cómo surgen los discursos de las narraciones de Quiroga debemos establecer cómo era el ambiente social y literario que vive el autor, abordaremos la relación literatura y sociedad que nos da los parámetros conceptuales, y cómo fluyen en su obra las corrientes literarias y el desarrollo de la cuentística, todo desembocando en su vida y su obra. Recordaremos los momentos importantes que acontecen en Latinoamérica y de los hechos internacionales que afectan su época, en pro de una visión o lectura cultural de la muerte, para este trabajo que parece exhaustivo, confrontamos una breve semblanza de hechos históricos, y la historia del cuento. En el laberinto de los relatos se puede encontrar el latir de un organismo social que se transforma determinado por circunstancias que se diluyen y escapan de toda consideración precisa. Los relatos reflejan la intensidad de un ambiente cargado de emociones que explotan en tantos y variados acontecimientos de índole extraordinaria.

Dos procesos marcan este sentir: el auge de una clase industrial en Occidente y, en el resto del mundo, el esfuerzo de las sucesivas inteligencias por dominar los secretos de la modernidad y volverlos contra occidente.

Ahora bien, en la reconstrucción del pasado los

conceptos se temporaliza, al agregarse significado, así la relación de los hombres con la muerte cambia y también la manera en que ella los alcanza.

A partir del siglo XVIII está marcado por la proliferación del discurso literario, en libertad, sobre la muerte. Horacio Quiroga desarrolla en su obra, en su unicidad, converge la influencia de las corrientes estéticas de su época, pero sobre todo la evolución histórica enriquece el sentido del discurso de la mortalidad. La naturaleza como antagonista del hombre, defendiendo su espacio ante los hombres.

Para concluir, llevaremos el cauce de nuestro discurso en un análisis temático que nos ayude a reflexionar sobre los elementos que reflejan su pensamiento en el tema de la muerte en la lucha cada vez más evidente entre el hombre demolidor y la naturaleza constructora, que le dan forma a este río donde Horacio Quiroga converge, su Paraná creativo.

DESARROLLO.

“...y saben los labios que es la muerte, que todo lo que de atrás de ellos es la muerte.”

Ciprián Cabrera Jasso

CARTOGRAFÍAS HUMANAS

Horror y fascinación, la vida como un riesgo permanente, donde además el hombre descubre su existencia en el mundo, su texto en su contexto. Para abrir nuestro discurso es necesario dar una mirada al concepto de frontera, donde se construye un universo de significación, y un lenguaje que se amolda a las ideas que forman la investigación. Por frontera se entiende, como el espacio físico o psicológico-social en donde se establece un diálogo con el otro, donde se gesta una hibridación cultural, que enmarca una época en un espacio y tiempo determinado. La visión que Horacio Quiroga tiene de la muerte a través de su obra, es una mirada a la época que vivió, en ese punto fronterizo inicia su búsqueda, en el análisis de los elementos

extrínsecos de su cuentística como son su vivencia, su contexto socio-cultural, sus influencias devenidas de las corrientes que lo antecedieron y las que vivió. Esa línea tan tenue y confusa a la vez, la relación entre la literatura y la sociedad, entre la realidad y la ficción, entre la obra y el autor, entre la vida y la muerte. Una lectura fronteriza que revela la forma en que Quiroga interioriza el tema de la muerte, y nos ofrece variables discursivas.

Las fronteras son lugares donde las cosas se disuelven, cambian de forma, de sentido o de dueño. Demarcan zonas de pertenencia allí donde, paradójicamente, la misma se hace más sutil y compleja. Límites siempre insuficientemente definidos que sólo adquieren importancia cuando se los traspone, como si el hecho de atravesarlos los sacara del letargo o del sueño. Observadas desde dentro del territorio al que aluden son algo lejano y nebuloso donde “lo otro” comienza a manifestarse. Vistas desde fuera y desde lejos aparecen en cambio como el sitio de lo propio convocando añoranzas y nostalgias. Lugares propicios en las fronteras, son espacios de la ciencia y la hechicería, tierras de misioneros, prófugos y adelantos, son regiones donde justamente es el punto en que el lenguaje pasa a ser otro o adquiere rasgos distintivos. (Bayardo, 1990). Pero, la frontera no se restringe a los marcos impuestos por el hombre, política o geográficamente, las fronteras están, también, en la mente, en la imaginación, en la forma de pensar de un pueblo. Visto bajo ese prisma, la frontera puede estar expresada en la obra literaria reflejando identidades culturales y características de momentos históricos específicos.

Detrás de las escenas de ficción de la narrativa, por ejemplo, existe un lienzo de fondo donde transcurre la historia, las costumbres, los mitos, el lenguaje, donde las cartografías humanas, los mapas que construimos, muestran las fronteras mentales a través de su imaginario.

Nuestro primer paso es entender el espacio fronterizo entre la literatura y su sociedad, este acercamiento es complejo, para Sastre es comprender cómo influye la obra literaria en la sociedad, y a su vez, cómo la sociedad da forma al discurso literario, es el juego en palabras coloquiales entre quién fue primero “el huevo o la gallina”, la obra cambia al mundo, y es generada

por ese mundo. La obra de arte es ante todo la creación de un mundo en sí mismo, con su lenguaje, normas, imágenes, a su vez la sociedad propone, condiciona, y presenta un repertorio, además, el creador dispone juega con las formas y los acontecimientos. Ahora bien, en otras palabras, la literatura proporciona modelos sociales, que pueden ser conformistas o innovadores, y el escritor está a menudo proclamado cómo representante autorizado de la conciencia universal para señalar o denunciar, esto es reconocer que la literatura proyecta sobre la sociedad esquemas de visión y de interpretación individual (Pierre, 1994), entonces, ¿es la literatura la imagen de la sociedad o la interpretación de la misma? Para Madelènat, la sociedad da de ella, a la literatura “según las épocas, las culturas, los géneros, un reflejo más o menos claro: más explícito en el diario, las memorias, la historia, que en la balada, la elegía, la novela sentimental, unas veces, una forma, una idea (subjetivas), parece gobernar la escritura que informa poco sobre los medios sociales, otras veces, el imperio de las cosas subjetivas prevalece y se impone a la obra” (Pierre, 1994), pero reconoce que existen combinaciones que transmiten la experiencia social en la subjetividad, ósea en las creaciones literarias, con un reflejo muy acertado de la época que las vio nacer. Para Gustave Lanzòn, ese grado de subjetividad es solamente la forma natural de proceder ante la interpretación que surge de la lectura individual, la del escritor, “el fenómeno literario es por esencia un hecho social, la obra, no obstante, es un acto individual, pero un acto social del individuo” (Pierre, 1994). No es extraño, entonces, que el escritor consciente de una época en que lo extraordinario corre a la par de lo ordinario y cotidiano alcance el límite extremo de su visión, y nos regale en su creación, realidades envueltas en historias ficticias.

Los estudios que nos hablan de la relación literatura y sociedad, deben auxiliarse de la sociología, nos dice Daniel Madelènat, “la sociología literaria sistemática sumerge a la literatura en el todo social para explicar la estructura y las variaciones de la misma: la organización de los diferentes géneros en modos de expresiones reconocidos y legitimados, el surgimiento de formas nuevas (como la novela moderna en el siglo XVIII), la repartición interna de los temas, y hasta las características narrativas y estilísticas corresponden a

la estética y a la dinámica de fuerzas sociales.” (Pierre, 1994). Entendiendo por institucionales o intencionales. Así, lo literario y lo social “trata de reconstituirse como pensamiento “holístico” que ponga a los bienes simbólicos en interacción productiva con las estructuras económicas o sociales.” (Pierre, 1994). Constituyendo la sociología literaria un campo conceptual que nos permita entender los fenómenos literarios y sus símbolos, de manera sincrónica y anacrónica, inmersos en una época global, “se podría concebir una microsociología (la influencia y la repercusión en el artista de los rasgos comunes a una civilización) y una microsociología lindaría con la psicología (el marco más íntimo, la familia, la incidencia particular de mutaciones técnicas o culturales, como la máquina de escribir, la televisión, los transportes rápidos, la publicidad con sus eslóganes..)” (Pierre, 1994).

Ante la primera opción de estudio, surge la socio-crítica, que busca una interpretación de la obra donde los elementos extrínsecos a la misma nos acerquen a una visión epocal, en otras palabras, desentrañar la crítica social que el autor realiza a través de su ficción.

Para Sastre, su definición de la función literaria, y del escritor: “superpone a las nociones de riesgo y afiliación explícita, comunes desde el siglo XIX, la autenticidad de opciones, de proyecto, propiamente existencialista, es un testigo, informador, y acusador, despierta en sus lectores el conocimiento de la condición humana, del sentido de la historia y de situaciones individuales concretas, ésta es la transformación social (praxis) que puede (y debe) realizar la literatura.” (Pierre, 1994). El escritor, “excéntrico, parásito, marginal, tiende a edificar un artefacto, microcosmos paralelo al macrocosmos (en vez de operar una praxis fecunda y material), su ojo, su psique, su brazo “mediatizan” y metamorfosean el patrimonio común, la materialidad objetiva” (Pierre, 1994), es por esta razón que la interpretación o el deslinde de la frontera entre ambos universos es tarea exhaustiva de investigadores.

Ahora bien, siguiendo el orden de ideas, concibiendo que la ficción se nutre de la realidad, y esa realidad se configura entre el autor y su contexto, entre el autor y su obra ¿Dé que realidad temática hablamos cuando citamos la obra de Horacio Quiroga? En su discurso sobre la muerte, reiterativo en la totalidad de su obra, pero que a

mi parecer nos revela una estratificación del tema, que explicaremos ampliamente, las interrogantes oscilan entre ¿cómo se describe la muerte particularmente en el género narrativo: el cuento, ¿y por qué Quiroga crea en este molde? ¿Cómo narra la muerte? ¿Qué querría decirnos sobre la muerte al invocar en su obra?

Ante todo, no hay que olvidar que la muerte y el miedo a ella lo han experimentado todos los seres humanos desde el principio de la historia, ha sido la más grande obsesión del hombre, su acecho nos ha llevado a buscar soluciones para escapar de ella, como la magia, los castillos, las construcciones impenetrables, la religión, incluso la literatura, prueba de ello: Horacio Quiroga.

ESPACIO HABITABLE

Ahora bien, explicar la obra de arte bajo las temáticas y formas que cada sociedad proyecta sus preocupaciones o visiones del mundo, nos acerca a las corrientes creadoras que fluyen en las obras, son temporalizadas y a su vez fluyen de una época a otra: las corrientes literarias, en un intento de anclar en las propuestas estéticas y describir cómo manan en la creación literaria de Horacio Quiroga, retomamos la propuesta de estudio que se denomina socio-crítica, que consiste en desentrañar los efectos sociales de las estructuras de un texto literario. (Pierre, 1994). Me lleva primero a recordar que dentro de los tópicos literarios el tema de la muerte es uno de los más recurrentes en general. El hombre piensa en la muerte como una catástrofe porque percibe que la vida es un privilegio que en la muerte se pierde para siempre, el escritor cambia estas condiciones internas en el hombre, las modera, la dirige, las intercala, y va más allá, se preocupa por la muerte como aspiración, como sueño recurrente, como destino a plazo lejano o como ansia y miedo constante durante la existencia. También la ve como un juego porque es la naturaleza del escritor, se divierte con las pasiones más severas del hombre. Por eso la muerte se desliza en toda obra literaria y cruza su paso desde dentro y desde fuera. Invade, irrumpe, entra, domina, se vacía en el espacio y en el tiempo. No hay literatura que no sea tocada por el hecho de la muerte.

A principios del siglo XX, Freud reinterpreta el horror desde nuevas perspectivas de la psicología, pensaba que los más grandes miedos nacen en nuestra infancia, lo que llamó “lo siniestro”. El horror regresa a la mentalidad del viejo y nuevo mundo desde la mirada del psicoanálisis. La selva simboliza el espacio de lo horrible, lo desconocido, la selva que devora hombres. Así lo demuestran escritores como Kipling y El libro de la selva (1894), Edgar Rice Burroughs con Tarzán (1914), Jack London con La llamada de la selva (1903) en el viejo continente; y José Eustasio Rivera con La vorágine (1924) y Horacio Quiroga con sus Cuentos de la selva (1918) en Latinoamérica, entre otros.

Pero es quizás, Horacio Quiroga, uno de los escritores menos entendidos en su época, que su literatura es de esas que rompen las fronteras del tiempo, porque Quiroga no escribió para un tiempo específico o una región específica. Quiroga escribió con temas de la universalidad del hombre, temas que han estado en lo más profundo de la psique humana, que aluden a motivos arquetípicos de nuestra sociedad.

¿Por qué abordar a Quiroga desde una temática como la muerte? La respuesta nos la da su obra y su vida, una y otra inseparable. Autor y creación unidas en las letras, realidad y ficción se unen. Desde sus narraciones (*El crimen del otro*, 1904), Quiroga nos anuncia que sus libros van a estar dominados por la muerte y el horror.

El tema de la muerte se impone inevitablemente en toda su obra, Quiroga que ya se ha enfrentado a ella, empieza a conocerla, a estudiarla y a saber esperar. Esta cruza como una línea vertical toda su narrativa, como en su cuento *A la deriva*, un hombre mordido por una víbora, se deja escapar en el río, en una canoa, como huyendo a la muerte, pero lo alcanza, muere realmente en la tercera orilla del río, pues ya no regresa del más allá.

Quiroga empieza a cuestionar la huella de lo urbano, el paso de la selva a la ciudad, y que se consolidará en la narrativa de Felisberto Hernández. Quiroga trae de lo más profundo la selva, un horror desconocido, como el cuento *La miel silvestre*, y que alcanza su más grande cumbre de terror en *El almohadón de plumas*, una literatura de horror que en palabras de Todorov pertenece a lo extraño, a lo inexplicable. Quiroga viene a continuar una saga comenzada por Poe, Maupassant y que construye en un contexto latinoamericano,

creando al mismo tiempo que Lovecraft una literatura de horror ambientada en un mundo de caos y terror, y lo inesperado surgiendo de lo más profundo de la selva. Dos contemporáneos, Lovecraft y Quiroga, escribieron aisladamente, de un extremo al otro del continente americano. Lovecraft en su natal Rhode Island y Quiroga entre Uruguay y Argentina. Ambos mostraban la escritura de una manera distinta, pero siempre bajo la influencia de Poe, crearon una nueva literatura de horror que inundó el principio del siglo XX. Howard Philips Lovecraft (1890-1937) y Horacio Quiroga (1878-1937), coincidencia a no, mueren el mismo año, como una maldición, un juego irónico de la vida, ambos cuestionados y criticados en su época, dos vidas marcadas por el signo de la muerte, Lovecraft trae sus seres desde las profundidades del mar, Quiroga desde la impenetrable selva. Dos escritores donde el héroe, o idea de héroe desaparece, para dar paso a otros motivos, que muchas veces entra en lo inexplicable. Lovecraft con sus clásicos Mitos de *Cthulhu* y por su lado Quiroga sus *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1916).

Lo monstruoso y horrible se impone sobre lo bello, los cuatro hermanos dementes en *La gallina degollada* parecen salir de la cuentística de horror fundada por Lovecraft, así como *La maldición que cayó sobre Sarnath*, para estar ambientada en una atmósfera de terror creada por Quiroga. Recuperado de <http://sapiensa.org.mx>

Parece increíble que dos autores, en una misma época, se hubieran preocupado por narrar lo más abominable y despreciado por el hombre, aquello que nos causa asco, incertidumbre y, por qué no decirlo, miedo.

En el caudal de las épocas, la narrativa, y en particular el cuento, fue cultivado por los propulsores del modernismo, en un periodo de gran producción que abarca cuarenta años (1880-1920), la fuerza que fluye entre el siglo XIX y XX, donde la presencia de Quiroga aún nos acompañaba, y que abarca los movimientos artísticos que mencionaremos en seguida, con estos antecedentes tendremos las condiciones propicias para unir ambos apartados, abordando en el siguiente los hechos históricos, artísticos y personales con mayor detalle, que dieron forma a su obra.

Incorporó a su obra el sentido que el movimiento romántico tenía, proyectándose como una gran influencia. Para el romanticismo “la idea de que

nosotros y nuestra cultura estamos en un eterno fluir y en una lucha interminable, la idea de que nuestra vida espiritual es un proceso y tiene un carácter vital transitorio, es un descubrimiento del romanticismo y representa su contribución más importante a la filosofía del presente” (Hauser, 1990).

Ante todo, reconocieron que hay un destino histórico y que seguimos una línea vital en la lógica de las acciones pasadas, una visión de la humanidad que fue un logro del romanticismo notable de mencionar. Dentro de su perspectiva artística, “se refugiaron en el pasado, que convirtieron en el lugar donde se cumplían todos sus deseos y todos sus sueños, y excluyen de él toda tensión entre idea y realidad, yo y mundo, individuo y sociedad” (Hauser, 1990). Las raíces de los románticos se tornan en degradaciones humanas, entre más fatales sean sus condiciones se acercan más a sus ideales, a su visión del mundo. Los alemanes son precursores del movimiento, preocupados por la pérdida de valores de su pueblo, y su nacionalismo decreciente, parecen perdidos en una Europa conflictuada, pero este sentido de decadencia no sólo acompañó al pueblo alemán, lo siguieron otros pueblos que no se sentían cómodos y seguros en su propio país. “El sentimiento de la carencia de patria y de la soledad se convierte en la experiencia definitiva de la nueva generación; toda su concepción del mundo era dependiente de ello y siguió siéndolo” (Hauser, 1990). Este sentimiento tomó incontables formas y encontró expresión en una serie de intentos de fuga de los que el tornarse al pasado fue sólo el más característico. El escape hacia la utopía, y los cuentos, en particular, se volcaron hacia lo inconsciente y lo fantástico, hacia lo oscuro y lo secreto, hacia la infancia y la naturaleza, hacia la quimera y la demencia, eran formas encubiertas y más o menos parecidas que llegaban del mismo sentimiento, del mismo anhelo, un intento de huida de aquel caos y aquella anarquía contra el clasicismo de los siglos XVII y XVIII, que se luchó con furia y recelo, siempre con la misma decisión de abrir las puertas del abismo caótico.

Para Horacio Quiroga aún sufriendo la atracción poderosa que las obras de Poe, Kipling y Dostoievski, le influyen temáticamente, aun así, llega a armonizar con su tiempo real, y su obra absorbe las aportaciones del realismo, el naturalismo y el modernismo, que marcan su época. En el siglo XVIII los escritores eran

portadores de la enseñanza moral para sus lectores, son continuadores de los principios morales y criterios estéticos que son aceptados y sancionados por su público, no inventan ni modifican, escriben a un grupo definido y limitado, y no pretenden atraer a más lectores, no conocían el problema torturante de elegir nuevas temáticas, ni llegar a diversos estratos de la sociedad, para el siglo XIX, las tendencias estilísticas se hacen radicales. “En lo sucesivo, todo artista se encuentra entre dos órdenes opuestos, entre el mundo de la aristocracia conservadora y el de la burguesía progresista, entre el grupo que se mantiene aferrado a los viejos valores heredados, presuntamente absolutos y otro que sostiene que incluso estos valores –y principalmente éstos– están condicionados temporalmente, y que hay también otros, más actuales, los cuales corresponden más exactamente al bien común” (Hauser, 1990). Surgen las ideas positivistas, la ciencia se antepone a la fe, entre el realismo y naturalismo se construyen moldes artísticos que se aferran a la realidad, que comienzan a exagerar en la descripción de imágenes, y que se encuentran abordando en el siglo XX los extremos exuberantes de los modernistas, en forma y fondo, del discurso literario.

“Pero detrás de lo existente que cae de un presente a otro, sin pasado, sin porvenir, detrás de esos sonidos que día a día se descomponen, se descascaran, y se deslizan hacia la muerte”

Jean Paúl Sartre, *La náusea*.

DE LA REALIDAD A LA FANTASÍA

AISLADO

El progreso de la ciencia y el comienzo de la era industrial, con el consiguiente desarrollo de los centros urbanos, bastaban para confinar al escritor en el centro del asombro, y en el fondo de su soledad y aislamiento, de un mundo que comienza a ser populoso, en un nuevo mundo de sociedades urbanizadas, el cuento se convierte

en esa estructura aislada, que nace del particular encierro, donde apagados los ruidos ensordecidos, la muchedumbre que proporcionan las ciudades, se crean lugares misteriosos, circunstancias extraordinarias que hacen del cuento el espacio apropiado para experimentar los cambios de la época.

Uno de los más destacados teóricos de la literatura contemporánea en México, Lauro Zavala, aborda la historia del cuento de la siguiente manera, para identificar la estructura básica del cuento nos dice que la extensión del cuento es muy variable, y va de 500 a 10,000 palabras, pero que hay excepciones, “al cuento con una extensión menor a las 20,000 palabras se le llama ultracorto o microficciones, mientras la novela corta tiene una extensión que va de las 10,000 a las 50,000 palabras, aunque su carácter novelesco no depende de su extensión. Por ejemplo, *El perseguidor* de Julio Cortázar tiene alrededor de 25,000 palabras, y es considerado un cuento corto, mientras que *Aura*

de Carlos Fuentes tiene menos de la mitad de esa extensión y es considerada, con toda legitimidad una novela”. (Zavala, 1994).

En la búsqueda incesante de comprender el hecho literario, Zavala realiza una categorización de los tipos de cuentos, nos dice que hoy en día, se distinguen tres tipos de cuentos literarios: el cuento clásico el cuento moderno y el cuento experimental, también llamado posmoderno o más tradicionalmente anti-cuento.

El cuento clásico surgió hacia el primer tercio del siglo XIX en Europa, Hispanoamérica y Estados Unidos simultáneamente. Sus características son: tiene un narrador omnisciente, cuenta la historia de manera secuencial, y su narración tiene un lineamiento de reglas con acontecimientos verosímiles, que se denomina regla del realismo genérico. Una de sus formas más perdurables e interesantes es el cuento policiaco, que nació también con su primer teórico: Edgar Allan Poe, nos dice que la brevedad del cuento es consecuencia de su intensidad, nos lleva a producir una unidad de impresión. “No es casual que la narrativa policiaca surgiera en forma de cuento, pues la tensión narrativa que es más propia de una narrativa intensa” (Zavala, 1994). Las características del cuento clásico, que desarrollan Poe, Quiroga, O. Henry, tienen en su intensidad, unidad de acción, secuencia lineal, y un

final sorpresivo, y su dramatismo revela más detalles al final, aun siendo su final lógico no deja de ser sorprendente. “Para algunos autores, el cuento (clásico) es el arte de la revelación moral, mientras la novela es el arte de la evolución moral” (Zavala, 1994). Esta reflexión recuerda la existencia en el cuento clásico de una epifanía o revelación, es vital en la narración un momento específico en la vida cotidiana del personaje, mientras en el discurso de la novela describen todas las relaciones del personaje con su mundo. “La epifanía es el momento en que el personaje aprende algo sobre sí mismo, como resultado de una súbita revelación”. (Zavala, 1994).

El cuento clásico debe ser leído con más detenimiento, toda la información es ambigua, llena de simbolismos, y puede ser muy importantes en el centro del relato, por ejemplo, el cuento de El almohadón de plumas de Quiroga, descripciones del lugar como las frías columnas de mármol que tiene la casa que habitan Alicia y Jasón, Alicia muere desangrada por un parásito, los objetos que la rodean simbolizan en todo momento su misteriosa pérdida de sangre. Por otro lado, siempre encontramos simbolismos, ha esto se le denomina el efecto microcósmico: producir un efecto de intensidad en el lector a partir de algo cotidiano.

Por último, “el cuento clásico tiene una estructura arbórea, es decir, se inicia con frases enigmáticas para el lector, y al avanzar en la lectura éste va aclarando la idea del lugar hacia el que se dirige la narración, de tal manera que el final produce la sensación de algo lógico e inevitable. Muchas ramificaciones posibles al principio, pero una fuerte raíz al final” (Zavala, 1994), se le denomina la regla de la inevitabilidad en retrospectiva.

Hacia fines del siglo XIX surge otra forma de contar cuentos, principalmente a partir de las narraciones escritas por Chéjov. En este caso de historias (plotter stories), en las que “cuenta más la creación de atmósferas, la presentación de conflictos morales y el compromiso del lector son determinados estados de ánimo que el relato explícito” (Zavala, 1994), característica del cuento clásico. Esta clase de cuentos se llega a construir en la paradoja de tener una narración sin narrador, contando a veces con los puros diálogos de los personajes. En

Hispanoamérica surgen las preocupaciones y un interés muy marcado por lo social, en los conflictos morales, particularmente de personajes marginales y antihéroes, por ejemplo, la tradición del cuento ruso y del cuento irlandés. “El cuento moderno se caracteriza por un final abierto, incierto y problemático, en el que hay una especialización del tiempo (como en el caso de Rulfo), es decir, en él las imágenes de la memoria se fragmentan.” (Zavala, 1994).

Lo más importante en el cuento moderno no se revela, se esconde siempre, la anécdota es como denomina Hemingway la punta del iceberg al cual el lector ha de imaginar lo que puede ser sin mostrarse. Con estas características casi toda la cuentística del siglo XX es moderna: expositores, Conrad, Kafka, Borges, Bckett, Joyce, Cortázar. Con Chéjov, se gestan las raíces del cuento moderno, estos son los principios que dan fundamento al cuento moderno: “naturalidad, que consiste en la ausencia de efectos espectaculares o dramáticos buscados por el narrador, descripción selectiva, lo que significa que a partir de un detalle único se ilumina todo un ambiente; ausencia de moraleja y diversidad de matices, a lo que Nabokov llamó “sistema de olas, no de partículas”, la combinación de belleza más composición, es decir, la idea de que lo alto y lo bajo no son distintos, aunque lo sean para los personajes, el final abierto, y la descripción de minucias que contienen otros posibles cuentos.” (Zavala, 1994). Estos elementos ya anuncian lo denominado en la época contemporánea: los fractales, en los que se desdobra un cuento dentro de otro. El ambiente puede llegar a ser un personaje, además el orden de los sucesos puede llegar a mitologizar a un personaje. Como señaló W.H Auden, en el cuento moderno el personaje es un estado emocional.

En los últimos 50 años los cuentistas que debaten los principios de las formas de escritura clásica y moderna, se han dado a la tarea de conformar una narración que denominan anti-cuento o cuento experimental, para la década de 1960 los cuentos forman parte de las siguientes tendencias.

- a. Cuento metaficcional: ficción sobre la ficción, como una crítica de la mimesis.
- b. Cuento fantástico: ficción que crea su propia realidad, como una crítica a las convenciones del realismo.

- c. Cuento como crónica. Ficción sobre lo cotidiano, como una crítica a la narrativa de lo extraordinario.
- d. Cuento como deriva: ficción sin una historia específica, como una crítica a la noción de que se debe contar siempre acerca de algo.
- e. Cuento como viaje interior: ficción sobre los extremos de lo humano, como una crítica a la narrativa que contiene el resultado de un análisis.
- f. Cuento fenoménico: ficción como registro de la actividad mental, como una crítica a la narrativa que contiene el resultado de un análisis.
- g. Cuento de lo absurdo: ficción como crítica a la omnipresencia del sentido.
- h. Cuento ultracorto: ficción como crítica a la noción de que sólo la narrativa extensa es valiosa. (Zavala, 1994).

A estas formas le han llamado cuento posmoderno. Para estudiar los cuentos experimentales, es necesario diferentes herramientas de análisis comparadas con las que utilizamos para el cuento clásico, y el moderno.

El cuento Hispanoamericano tiene los siguientes antecedentes: “hay una proliferación de escrituras irónicas, paródicas y ultracortas, de carácter fronterizo, en el que se juego con todas las convenciones clásicas y modernas acerca de lo que es el cuento literario. En muchos casos, esta escritura está muy próxima a la crónica periodística, y también en ella hay una presencia cada vez más fuerte de perspectivas anteriormente marginadas, como las mujeres, los indígenas, los chicanos y otros grupos que coexisten en un espacio en que la identidad (personal y social, pero muy especialmente literaria)” (Zavala, 1994). La preocupación constante de describir este efecto de soledad y aglomeración que acompaña al siglo XX, donde el tiempo se acelera, y la existencia se prolonga, pero la vivencia se detiene en el vacío de nuestra cotidianidad.

A continuación, las diferencias internas entre el cuento y la novela, nos ilustran en el entendimiento de la estructura que da forma al cuento. Mientras la novela muestra la relación entre un personaje y su universo, el cuento muestra una intuición o visión del autor sobre un hecho, una idea o un personaje. Entonces, el cuento está más centrado en el narrador, que, en la trama y los personajes, en comparación con el discurso de la novela, ella nos ofrece descripciones directas y detalladas, el

cuento hace descripciones cerradas e imprecisas. Por otra parte, cada fragmento de la novela lleva una parte de la totalidad, y el cuento tiene un universo metafórico, que nos lleva a otras posibilidades, esto significa que la narración novelada puede decir todo sobre sus personajes, y el cuento aspira a lo relativo, a dudar de toda circunstancia que atraviesan sus personajes.

La novela tiende a buscar la verdad, y el cuento parte de la creencia, no existe para su universo una verdad totalizadora, para el lector sólo existen verdades parciales, transitorias, dudosas.

Por ello mismo, “la novela parece representar la búsqueda de verdades, mientras el cuento (especialmente el clásico) representa la búsqueda de epifanías o iluminaciones. En este sentido, puede hablarse del cuento como de la voz de una aria (una voz dominante), o bien como la coexistencia de varias voces compitiendo en un mismo tono” (Zavala, 1994). Por su parte, la novela es como una amalgama de voces en diversos tonos, como lo que llaman los músicos: polifonía.

Cabe mencionar, que la forma de narrar una novela tiene particularmente su fundamento en la tradición homérica, mientras que el cuento narra desde la tradición contrastada de la narrativa hebraica.

Mientras el cuento es un ejercicio de síntesis, donde su desarrollo tiene grados de tensión, la novela es un análisis, una forma prolongada de descripción.

CORPÓREO

El escritor se acerca a sus condiciones sociales que lo impulsan para adquirir las imágenes que edifican su creación, aquí da comienzo el retorno del artista, que viene de los castillos de su imaginación, de su aislamiento, a la parte corpórea donde se definen las tendencias y técnicas de su época. En Francia, a partir del siglo XIX, y los hechos de la Revolución, más que en otros países, la literatura se afirma en su función social. Ante la variación en los hechos históricos, geográficos o las condiciones sociales, la naturaleza estética del objeto literario se torna caótico, pero si se puede visualizar una línea definida de características.

En el siglo XIX se cree que la literatura es la expresión de la sociedad, deja el escritor de ser ese ente ajeno a sus circunstancias y preocupaciones sociales, y

se ve integrarse a un sistema, funcionando en grupos (las tertulias francesas: reuniones de artistas que dieron grandes frutos en los años venideros), con intereses y aspiraciones, que los unían.

El origen del romanticismo se encuentra principalmente en Inglaterra y Alemania, cuya literatura, en la segunda mitad del siglo XVIII ya tenían el vestigio de las características que dan forma al movimiento romántico. Inglaterra acuñó la palabra *romantic*, que expresa textualmente cosas relacionadas con el romance, enfocadas a la novela, y vinculadas con la sensibilidad del siglo XVII, aparece el término en Francia en una descripción de J.J. Rousseau, hasta que llega al pueblo alemán, es cuando Novalis le da un sentido exacto, confrontando la expresión sentimental con oposición al racionalismo de los clásicos.

Nos dice Montes de Oca, que “fue en Gran Bretaña donde comenzó a manifestarse con fuerza el ambiente precursor del Romanticismo, pero fue en cambio Alemania que surgieron teorizantes y definidores del movimiento” (Montes, 1984).

Después de las consideraciones expuestas, es necesario entender cuáles son las características específicas que el movimiento romántico legó a la literatura, que mencionaré en forma de listado.

Nueva sensibilidad: “El predominio de la imaginación y de la sensibilidad sobre la razón como raciocinio, el culto de la Naturaleza asociada a las alegrías y tristezas humanas, el gusto por lo maravilloso y por las épocas en que floreció lo sobrenatural, el conceder preferencia a lo individual sobre lo general, el deseo de libertad que exige una ruptura con las convenciones en el pensamiento y en la forma, son tendencias que ya fueron surgiendo en el curso del siglo XVIII”. (Montes, 1984). El Romanticismo refuerza la autonomía del individuo, de las pasiones y de los instintos. Toda regla es cambiada por capricho, la fantasía, el instinto individual y todopoderoso; la medida, por los gestos y los matices violentos; el equilibrio se rompe con elementos contrarios como la risa y las lágrimas, lo sublime va de la mano de lo grotesco, todo se funde en lo excepcional y monstruoso.

Individualismo: “Rasgo capital del Romanticismo es el espíritu individualista. El yo romántico, un yo inquieto y agitado, ganoso de contar sus emociones y sus defectos, se erige, orgulloso y libre, sobre lo que

lo rodea, tratando de crear sin trabas ni restricciones, buscando con empeño la originalidad, el ser único". (Montes, 1984). Todos deben vivir su existencia novelada, el romanticismo por primera vez se acerca a la cotidianidad, llevando las emociones, y sensaciones a la vivencia.

Sentimiento de la naturaleza: "... también le es característico el sentimiento por la naturaleza en cuya contemplación especialmente si es agreste y excitante, hallan resonancias auténticamente emotivas. Se puede asegurar que fueron de algún modo los descubridores del paisaje, que deja con ellos de ser un elemento más en la obra de arte y cobra su valor por sí mismo..." (Montes, 1984), nacen sinceros sentimientos de afecto a la naturaleza. La luna que esclarece los paisajes, las ruinas que hacen soñar, el ambiente sepulcral, los bosques frondosos, el mar agitado por la tempestad, los colores localistas, son los espacios que forman el paisaje romántico.

Vuelta a la Edad Media: "El nuevo movimiento profesa culto a lo histórico y arqueológico; el pasado le interesa como evocación o como leyenda. Aspira a remontar las fuentes de la poesía de todos los países hasta los mismos orígenes de los pueblos europeos y cree encontrar el espíritu de éstos, encarnado en toda su pureza primitiva, en los más antiguos monumentos medievales, en las gestas o leyendas de la poesía heroica-popular. La evocación de los siglos medios lleva a cabo con un entusiasmo sin límites, en el que intervienen la imaginación mucho más que cualquier otro factor." (Montes, 1984). La Edad Media, cristiana e islámica, aporta misticismo, lo nocturno, las ruinas dan ese ambiente de melancolía, y los hechos históricos se reemplazan en fantasías pobladas de mitos y leyendas.

El realismo transforma la forma de narrar, y luego da paso al modernismo, cuyas características haremos mención.

Las nuevas manifestaciones literarias que tornan caducos los principios que empezaron a tener vigencia hacia 1800, pueden ser ligados, con más o menos rigor, a eso que llaman Realismo, tendencia hacia la expresión directa de lo real, que consiste fundamentalmente en la subordinación, por una parte, del estilo a lo narrado y, por otra, de todos los elementos del contenido a las condiciones de la realidad.

El arte realista es impersonal: el escritor, en contraste con el subjetivismo romántico, suprime su "yo" de todo

lo que escribe y se mantiene impasible ante la realidad que copia. Es exacto: no anticipa nada que no pueda ser probado, todos los epítetos están calculados y los sentimientos son sometidos a una especie de análisis químico. Posee el culto de la forma: el lenguaje debe ser trabajado laboriosamente hasta que exprese con exactitud la realidad. Características de la tendencia realista en el relato son: el ambiente local, la descripción de sucesos y costumbres contemporáneos, la afición al detalle más nimio, el espíritu de imitación fotográfica, la reproducción del lenguaje coloquial y de giros regionales, etc.

El realismo y los avances científicos: el realismo fue favorecido por las espectaculares conquistas de la ciencia en casi todos los terrenos; la ciencia representó un ideal nuevo que se impuso a la atención universal. El positivismo abarcó todas las disciplinas de la época.

Al finalizar el siglo XIX ya el realismo dejaba de ser adecuado para definir la situación del mundo, se había puesto el precedente del conocimiento racional y científico, como espíritu de la época, ahora se vislumbra que estos elementos tenían fallas y limitaciones.

"...Ciertos dominios, particularmente la vida psicológica, parecían rechazar los métodos científicos; el conocimiento admitía otras posibilidades, además de las de la pura inteligencia. Replegando sobre sí mismo, descubre el individuo que la ciencia no responde a los problemas de la vida y pone al afán de conocimiento puro de ansia de saber, que sea al mismo tiempo una dirección de la vida: valores religiosos, estéticos, morales, sociales..." (Montes, 1984). Nuevas circunstancias ponían en crisis espiritual nuestros tiempos, venía forjándose desde fines del siglo anterior, pero son muchas las circunstancias que han acelerado el proceso evolutivo hacia nuevos horizontes. Las circunstancias que destacan son: "los espectaculares progresos en las ciencias físico-naturales, que obligan a abandonar las ideas tradicionales sobre el universo y la materia; el influjo de varios filósofos, que subrayan la importancia de la intuición por encima de la razón y de la lógica, restauran la confianza en el saber metafísico y amplían el panorama espiritual del hombre, tan constreñido por él, superando el cientificismo materialista; las honda crisis políticas, económicas y sociales que preparan el advenimiento de un mundo nuevo caracterizado por la inestabilidad y el cambio; las dos grandes guerras mundiales, que crean situaciones

dramáticas y peligrosas y originan un imperioso deseo de romper con lo establecido, y de sentar principios de vida distintos de los que hicieron posible tan devastadoras conflagraciones.” (Montes, 1984). Todos los terrenos se vieron invadidos, como la religión, que ve arruinada la fe con la ciencia positivista, volviendo a surgir las graves cuestiones relativas a la vida y el destino del hombre, con su angustia y esperanza, ante todo.

La nueva fisonomía de la literatura tiene diversos factores, junto con otros muchos que se les entrecruzan, contribuyen a dar a la producción literaria del siglo XX un especial rostro. Por otra parte, estas son las nuevas fórmulas: “la uniformidad debida a las técnicas industriales, la propagación de las mismas ideas científicas y sociales, la multiplicación de cambios y contactos, la abolición de distancias, imprimen a cada país un ritmo análogo; brotadas de una misma situación histórica, las diversas literaturas tienden a una cierta unidad. A la identidad de circunstancias históricas, a la semejanza de condiciones sociales, se suman los vínculos cada vez más estrechos que la facilidad de viajar, el conocimiento de otras lenguas y una creciente curiosidad establecen entre los autores. La literatura contemporánea es una literatura de viajeros y políglotas.” (Montes, 1984).

Dando paso al modernismo, con Valle Inclán en España. A finales del siglo XIX se produce en España e Hispanoamérica el fenómeno literario que suele titularse Modernismo. “Los modernistas buscan temas raros o refinados que permiten la creación de espectáculos exquisitamente bellos, utilizando ritmos y metáforas nuevos. La renovación modernista se debe a un poeta nicaragüense, Rubén Darío (1867-1916), cuya maravillosa capacidad poética influyó determinantemente en toda la literatura de habla española.” (Montes, 1984).

CONCLUSIÓN.

La naturaleza tiene un papel muy importante en los cuentos de Horacio Quiroga, ya que sirve para enmarcar a los personajes en ambientes asfixiantes que los aprisionan y conducen al dolor y la muerte, aislados de todo auxilio humano posible. En este sentido, la naturaleza como antagonista del hombre ha aparecido

desde los inicios de la literatura, puesto que de algún modo es también antagonista en la vida real. Si bien es cierto que el ser humano es creación suya y depende en todos sentidos de su relación con ella, de quien toma los elementos necesarios para su subsistencia, también es verdad que representa, a través del clima y de los animales, un factor de riesgo sumamente grande. El hombre necesita de la naturaleza a la vez que necesita defenderse de ella. Todo a su medida. El agua no sólo es benéfica sino vital, pero en exceso constituye un peligro innegable. La acción del sol, que da calor y energía al ser humano, puede ser muy dañina, pues una exposición prolongada a sus rayos tiene efectos muy desfavorables.

En las manifestaciones artísticas de todas las culturas podemos encontrar ejemplos de animales que atacan al ser humano, hombres o mujeres ahogados o muertos por insolación o catástrofes como inundaciones, terremotos, erupciones, etc.

Posteriormente, el romanticismo generó un culto a la naturaleza asociada a las alegrías y tristezas humanas. En la contemplación de la naturaleza, especialmente la agreste y excitante, los románticos hallaron resonancias auténticamente emotivas. El paisaje dejó de ser un elemento más en la obra de arte y cobró valor por sí mismo. Si para la literatura neoclásica era, exceptuando el bucolismo artificial, mero escenario, en el romántico despertó sinceros sentimientos afectivos. La luna que esclarece los paisajes, las ruinas que hacen soñar, el ambiente sepulcral, los bosques frondosos, el mar agitado por la tempestad, los colores localistas, fueron motivos de especial predilección por parte del poeta romántico.

La segunda mitad del siglo XIX los escritores Julio Verne (1825-1905), Joseph Conrad (1856-1924) y Rudyard Kipling (1865-1936) hicieron de la naturaleza parte esencial de su obra. En las novelas *La isla misteriosa* y *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Julio Verne, los personajes deben enfrentarse a los elementos naturales, en ocasiones exagerados por la imaginación del autor. El grueso del material literario de Joseph Conrad, el pintor de las tempestades embravecidas, procede de sus experiencias marineras y viajeras.

Ernesto Hemingway (1898-1961) y Jack London (1876-1916), escritores contemporáneos de Quiroga enfrentaron a sus personajes a situaciones similares.

Lo que para Quiroga representó la selva, el calor y la lluvia, fue la nieve, el mar y el frío para London y Hemingway, por supuesto con la suma del peligro de los animales salvajes. La muerte, el odio y la lucha por la supervivencia son características presentes en estos autores. Muchas de sus narraciones responden a un idéntico esquema, que consiste esencialmente en el planteamiento y resolución de un enfrentamiento, un enfrentamiento violento, por lo general elemental, de trascendencia decisiva, y que acaba con la victoria del más apto o del más fuerte o del más fuerte. “El éxito en superar una dificultad –afirma London-, consiste en adaptarse a las exigencias más rigurosas del ambiente. Este enfrentamiento fundamental hombre/naturaleza necesita un escenario adecuado para un duelo de tales dimensiones, aquel en donde las fuerzas naturales se muestran en toda su violencia y donde el enfrentamiento con los animales que lo habitan (lobo, oso, tiburón) supone igualmente una lucha a muerte.

La selva es, sin duda, la principal antagonista del grupo formado por hombres y animales domésticos, en relatos en los que el individuo es la víctima de una naturaleza xenófoba. Calor, sequía, hambre y miseria envuelven a los protagonistas de sus narraciones, quienes parecen no tener un momento de descanso ante los frecuentes embates de los elementos naturales. El clima varía abruptamente y un periodo prolongado de sequía puede verse interrumpido por otro aún más largo de lluvias. El calor asesino del día puede muy bien dar paso a una noche helada bajo cero. Además, la presencia de incontables animales como víboras, arañas o insectos de veneno paralizante, cuando no mortífero, hace que la vida en el lugar sea muy azarosa.

Quiroga presenta de manera directa el efecto devastador que el ambiente físico logra sobre el hombre y en particular sobre el trabajador, que lo padece con menos posibilidad de defensa. El medio, con sus consecuencias inevitables, llega a ser uno de los personajes principales de los cuentos, y se encuentra en la base de todas las situaciones y cambios de mentalidad. La selva, impenetrable, despiadada, rige el pensamiento y la acción de los hombres. Los hombres deben aislarse ante la vorágine de los días, de la incertidumbre, ante una naturaleza poderosa, despiadada, agónica, renacida.

“La Tierra proporciona lo suficiente para satisfacer las necesidades de cada ser humano, pero no la de su codicia” Mahatma Gandhi (1869-1948).

REFERENCIAS

CABRERA Jasso, Ciprián, *Diez poemas para encontrar un poco de luz*. Ed. UNAM, México, D.F, 1991.

BAYARDO, Patricio. *El signo y la alambrada*. Ed. Entrelíneas, 2ed. 1990, México.

PIERRE, Brunel. (recopilador), *Compendio de literatura comparada*. Daniel Madelenat “Literatura y sociedad”, Ed. Siglo XXI, 2ed. 1994, México.

Web: <http://sepiensa.org.mx/contenidos>.

HAUSER, Arnold. *Historia de la literatura y el arte*. Ed. Debate, 2ed. 1990, México, D.F.

SARTRE, Jean Paul, *La nausea*. Ed. Losada, 3ed. 1995, México.

Zavala, Lauro. *Perfiles educativos “La enseñanza de la narrativa”* núm. 66, Oct-dic, UNAM, México, 1994.

MONTES de Oca, Francisco. *Literatura Universal*. Ed. Porrúa, 3ed. 1987, México, D.F.

JITRIK, Noe. *Horacio Quiroga: Una obra de experiencia y riesgo*. Ed. Cultura Argentina, Buenos Aires, 1959.

COSSE, Rómulo. *Crítica latinoamericana*. Ed. Siglo XXI, 2 ed. 1985, México.

PERRY, Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad*. Ed. Anagrama, 1990, México.

Bibliografía.

1. Blanco, Adrian. “El profundo, pero transitorio, impacto del COVID-19 en la economía latinoamericana”. Real Instituto El Cano. ARI 63 (2020) Obtenido de: http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/riecano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/ari63-2020-blanco-profundo-pero-transitorio-impacto-covid-19-en-economia-latinoamericana#:~:text=El%20COVID%2D19%20irrumpe%20en,regi%C3%B3n%20emergente%20de%20renta%20media.

2. CEPAL. *Informe anual de la CEPAL*. Comunicado de prensa (2019). Página web de la Cepal. Obtenido de: <https://www.cepal.org/es/comunicados/periodo-2014-2020-seria-menor-crecimiento-economias-america-latina-caribe-ultimas-siete>.

3. Fernández, Nohemí. “El crecimiento económico de América Latina aumentará gradualmente en los próximos dos años”. BBVA (2020). Obtenido de: <https://www.bbva.com/es/el-crecimiento-economico-de-america-latina-aumentara-gradualmente-en-los-proximos-dos-anos/>.