



The Economy of Space in *Los desterrados* of Horacio Quiroga

Y a propósito: valdría la pena exponer un día esta peculiaridad mía (desorden) de no escribir sino incitado por la economía. Desde los 29 o 30 años soy así. Hay quien lo hace por natural descargo, quien por vanidad; yo escribo por motivos inferiores, bien se ve. Pero lo curioso es que escribiera yo por lo que fuere, mi prosa sería siempre la misma.

Carta a Ezequiel Martínez Estrada

26 de agosto, 1936.





I. El espacio de la muerte

Mas allá de algunas prevenciones y reparos, la mayoría de la crítica literaria sostiene que el argumento de mayor fuerza presente en la obra de Horacio Quiroga es la muerte y sus alrededores. "...encontramos que hay una predilección -cita y refiere Jorge Lafforgue- por los temas relacionados con la muerte y, aun mas, que la muerte es la variante en la que se resuelve la mayor parte de las situaciones que describe.' (Jitrik); 'ese tema central de su cuentística: la muerte' (Alazkari); 'la muerte es el gran tema de Quiroga' (Ibanez)." (J. Lafforgue: 1990, 92).

Cabe preguntarse, sin embargo, en que sentido se habla de "muerte". Aparentemente Horacio Quiroga, mas allá de ciertos truculentos gustos lugonianos, no ha ejercido el funebrismo romántico, es decir, la idea que hace de lo mortuario -cementeros, enfermedades, estados de ánimos, etc- un imaginario. La muerte en Horacio Quiroga es una presencia material, es *materia*: la muerte en Horacio Quiroga mas que un argumento constituye la formulación de un problema temporal, temporalización esta que -en definitiva- acaba resolviéndose espacialmente. En otras palabras: la cuestión que se plantearía es como los sujetos-personajes¹ resuelven el problema del devenir, del transcurso temporal, vinculándose con el espacio -moviéndose trasladándose, yendo y viniendo. Jorge Lafforgue lo menciona de esta manera: "...José Enrique Etcheverry, quien puntualiza que la encarnadura que Quiroga confiere a la muerte le 'quita todo carácter abstracto: mas que el tema de la muerte es el del *hombre-que-se-esta-muriendo*, apasionado actor de su acontecer definitivo'." (J. Lafforgue: 1990, 92). Dicho esto, la cuestión sería también tratar de analizar cómo esta resolución espacial en los personajes de la <plot> está directamente vinculada a una estricta idea del espacio en las *short-story* mismas.

Por medio de un sucinto recorrido a el libro *Los desterrados*² trataremos de ver, pues, esta resolución espacial a la cuestión básica del devenir en los personajes-sujetos y, posteriormente, como esta actitud se traduce en la manera con que el mismo H. Quiroga maneja el tiempo en sus *short-story*.

-
1. De aquí en adelante así llamaremos sea a al narrador como a los personajes de las narraciones, mas que nada, haciendo referencia a la idea de sujeto subyacente en ellos. La formula personajes-sujetos trata de resumir, pues, una múltiple identidad subjetiva sobre la que trabajan las *short-story* de H. Quiroga: (1)sujeto en tanto personaje, (2)sujeto en tanto narrador de una historia, (3)sujeto en tanto persona cercada continuamente por un condicionamiento físico y emotivo.
 2. La primera edición de este texto fue publicada en Buenos Aires por la editorial Babel en 1926. Aquí haremos referencia a la edición de Castalia (Madrid, 1990), que es la J. Lafforgue.



II. El espacio del tiempos en Los desterrados: una cuestión de economía de la escritura

El orden en que aquí se tratan las *short-story* de *Los desterrados* no es el que tienen originariamente en el libro. Las *short-story* aparecen aquí en el orden cronológica de publicación -recordemos que en su mayoría, antes de aparecer como libro, fueron publicadas en periódicos y revistas. Ello es en razón de que nos parece que en tal orden, las historias permiten observar con mayor facilidad aun los aspectos de espacio que tratamos de dilucidar y su vinculo a la concepción de *short-story* que estaría presente.

Por otra parte, analizando cronológicamente las *short story* se puede observar como la idea de sujeto presente en los sucesivos personajes-sujetos se va modificando o depurando -recuérdese, en tal sentido, que los principales personajes de las *short story* de *Los desterrados* aparecen en más de una de ellas.

Van-Houten

(Diciembre de 1919 y agregado de 1926)

1

En *Van-Houten* aparece ya la idea de “era un ex hombre” que luego se desplegaría a pleno en *Tacuara-Mansion*: “Van-Houten, su socio, era belga, flamenco de origen, y se le llamaba alguna vez Lo-que-queda-de-Van-Houten...” (Los desterrados, 221). <Ex hombre> es un hombre que fue, alguien para quien el tiempo ya paso, ya sucedió: es un sujeto que vive fuera del tiempo, un sujeto para el cual el tiempo es una forma del recuerdo o, mas aun, para quien el tiempo no puede tener otra forma que la de lo ya acontecido. La gran mayoría de los personajes-sujetos de Horacio Quiroga hallaran en este principio la base de su percepción cotidiana.

2

Van-Houten establece una de las bases de la escritura quiroguiana: la narración biográfica sin temporalidad. Los personajes-sujetos de *Los desesperados* -y diría de la mayoría de los escritos de H. Quiroga- construyen sus biografías -de alguna manera, *sucedan*- en un tiempo vacío o, mejor dicho, absoluto: toda idea de temporalidad se halla reducida a una especie de *suspensión atmosférica* -todo aquello que sucede, sucede espacialmente. El tiempo, el tiempo cronológico en particular,³ aparecerá como una especie extraña del pasado, como recuerdo, o como un *más allá*, un futuro o un extrañamiento.

La cámara oscura

(1920)

3. Habrá en cambio un tiempo del universo físico (de las cosas y de los objetos) que si aparecerá con insistencia una y otra vez.

Lo más interesante de este cuento -quizá uno de los más sutiles de H. Quiroga- es la *inversión* de imágenes que se produce: normalmente se dice que una fotografía “congela el tiempo”, que lo detiene y fija pero, en este caso, sucede justamente lo opuesto. Contrariamente a la interpretación mas aceptada, en esta narración la fotografía que el narrador realiza del muerto (mejor dicho, “la cámara oscura” con que la realiza) constituye el tiempo, la movilidad, y el resto de los eventos narrativos están supeditados a él: “...debía encerrarme con él, solos los dos en una apretadísima tiniebla; lo sentí surgir poco a poco ante mis ojos y entreabrir la negra boca bajo mis dedos mojados...” (*Los desterrados*, 268). La cámara oscura del fotógrafo-narrador constituye un productor de realidad: para el ojo-narrador el sujeto-personaje de esta short-story adquiere dimensión solo *por medio* de la cámara oscura.

La cámara oscura constituye una de las pocas narraciones quiroguianas en donde eso que podríamos decir es el <ojo quiroguiano> aparece mas o menos abiertamente. Y es por ello mismo que allí podemos observar la constante inversión y trastocamiento entre personaje-sujeto y mundo físico. O, mejor dicho, la constante lucha del sujeto por mantener su identidad en un universo físico en constante acecho.

La ironía mayor de *La cámara oscura* es que las tres líneas finales, “visualizadas” en la narración de acuerdo a este juego de visión-suspensión que plantea la fotografía, expresan todo el contrario de lo que dicen:

Todo esto me era bien conocido, pues era mi vida real. Y caminando de un lado a otro, espere tranquilo el día para recomenzarla. (*Los desterrados*, 268)

Uno tiene la sensación, en cambio, que el tiempo que acaece y la dimensión de realidad que le atribuimos esta en esa cámara oscura y no en ese exterior físico en donde los personajes-sujetos viven mas bien -segun veremos- suspendidos en una especie de vacío temporal.

El hombre muerto (Junio de 1920)

Una de las formas del paso del tiempo es la repetición: la idea que el tiempo es un mismo instante que se repite sin cesar -idea a la cual J. L. Borges, en la literatura argentina, luego daría forma acabada. La inmovilidad absoluta que hace pensable la idea de cambio, de pasaje: es decir, es esta absoluta inmovilidad del tiempo que se repite aquello que, paradójicamente, indica el cambio, realiza el movimiento.

Esta concepción es la que se halla al centro de *El hombre muerto*, quizá uno de los cuentos mas explícitos de Horacio Quiroga. Explícito en tanto el tema de la muerte esta tratado directamente a través del problema o de la definición de lugar, de sitio, de ubicuidad, en una palabra, de movimiento.

El tiempo de *El hombre muerto* es un momento, un instante, que puede considerarse como un espacio definido y ocupado en toda su dimensión. Y es la reflexión misma sobre esta dimensión la que hace posible, la que permite imaginar el cambio, es decir, otros tiempos, otros espacios.

La igualación de todos los tiempos en un tiempo es la regla:

La muerte. En el transcurso de la vida se piensa muchas veces en que un día, tras años, meses, semanas y días preparatorios, llegaremos a nuestro turno al umbral de la muerte. Es la ley fatal, aceptada y prevista; tanto que solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese momento, supremo entre todos, en que lanzamos el último suspiro. (*Los desterrados*, 240)

Un tiempo es todos los tiempos y por eso el devenir no puede ser sino espacio, lugar, sitio: la muerte es en realidad una cuestión de tiempo dicha por la descripción de un ambiente, de un espacio puntual. La muerte de *El hombre muerto* entonces muestra la igualación, el momento en que el tiempo subjetivo es un tiempo: “Todos los días como *ese* ha visto las mismas cosas.” (*Los desterrados*, 242).

El hombre muerto es una descripción del tiempo en tanto *tempo* subjetivo (personaje o narrador) y, al mismo tiempo, una constatación de la *distancia* entre esta percepción subjetiva y el acontecer del mundo físico: “Nada, nada ha cambiado. Solo el es distinto.” (*Los desesperados*, 241).

La muerte en la <plot> de *El hombre muerto* es el elemento que hace posible otro espacio, otro tiempo:

Puede alejarse con la mente, si quiere; puede si quiere abandonar un instante su cuerpo (...) ve también al hombre en el suelo...” (*Los desterrados*, 243)

El hombre que está muriendo puede verse en otro tiempo, en otro espacio: “...se decide a pasar entre el poste y el hombre tendido” (*Los desterrados*, 243).

El hombre muerto es también una descripción del (des)encuentro entre el espacio concebido subjetivamente (con sus elementos) y el mundo físico con su lógica propia:

“Nada, nada ha cambiado. Solo el es distinto. Desde hace dos minutos su persona, su personalidad viviente, nada tiene ya que ver ni con el potrero, que formo el mismo a azada, durante cinco meses consecutivos; ni con el bananal, obra de sus solas manos. Ni con su familia. Ha sido arrancado bruscamente, naturalmente, por obra de una cascara lustrosa y un machete en el vientre. Hace dos minutos: se muere...”. (*Los desterrados*, 241)

Tacuara-Mansion (agosto de 1920)

1

En *Tacuara-Mansion* surge “Ivararomi”, el lugar por excelencia de *Los desterrados*. “Ivararomi” es un espacio sin tiempo o, mejor dicho, un lugar cuyos habituales personajes-sujetos por un exceso de sensibilidad temporal han anulado el transcurso del tiempo. “Ivararomi” es un puro espacio: allí convive el pasado (en las ruinas jesuíticas), el presente (en los sucesos de la <plot>) y el futuro (en las biografías fatales de los personajes-sujetos) en un mismo momento. Esto es, básicamente, aquello que en las narraciones de H. Quiroga llamamos *tempo*.

En “Ivararomi” todos son Rivet: “Era este un perfecto ex hombre” (*Los desterrados*, 232) -dice definitivo el narrador. En los personajes-sujetos de *Tacuara-Mansion* -

como del resto, en todo el libro- el tiempo no puede ser descrito ni visto sino como una *consecuencia* del espacio y del universo físico:

“Creo haberle oído decir que llego a Ivararomi por un par de horas, asunto de ver las ruinas. Mando mas tarde buscar sus valijas a Posadas para quedarse dos días mas, y allí lo encontré yo quince años despues, sin que en todo ese tiempo hubiera abandonado una sola hora el lugar.” (*Los desterrados*, 230-231)

Por ello, *Tacuara-Mansion*, mas que el nombre satírico de una casa realizada con canas, es la indicación de un *lugar ausente*: los personajes-sujetos hablan de la casa -la nombran- pero nunca llegan a ella, van hacia ella pero pasan la noche en la intemperie. La casa que da el nombre a *Tacuara-Mansion* es el sitio del tiempo cronológico y eventual en la <plot>, y como tal solo puede situarse *fuera* del ámbito que es “Ivararomi”: cuando el personaje-sujeto (sea este don Juan Brown o el narrador que cuenta en tercera persona) se sitúa en la casa de *Tacuara-Mansion* “desaparece” momentáneamente de la narración.

2

Además, *Tacuara Mansion* constituye el punto de inflexión del libro *Los desterrados*: Horacio Quiroga expone allí, de manera abierta, el cruce entre “tipos” y “ambiente” - que son las dos vertientes sobre las que se establece la escritura quiroguiana.⁴

“Tipos” y “ambiente” (“...los tipos de aquel ambiente...”: *Los desterrados*, 230) no constituyen, como podría suponerse, sendas analogías de tiempo y espacio sino que ambos -en tanto “tipos” es un conjunto de narraciones biográficas y “ambiente” un encuentro entre espacio imaginario y universo físico- describen conjuntamente el espacio sin tiempo que es en definitiva “Ivararomi”.

El techo de incienso (Febrero de 1922)

1

El devenir, el cambio, en una casa, se halla en su techo: esta es la singular actitud de Orgaz, el personaje-sujeto de *El techo de incienso*. Siempre montado sobre el techo, Orgaz asemeja a una figura quijotesca que *directamente* quisiera oponerse al tiempo en tanto este pudiese ser tomado como mundo físico: “Cuantas personas iban a la oficina o pasaban en dirección al puerto nuevo, estaban seguras de ver el funcionario sobre el techo.” (*Los desterrados*, 249) La dimensión misma de este persona-sujeto se halla centrada en torno a ese techo: espacio, lugar de cambio, de mutación constante. Toda la breve narración biográfica de Orgaz gira en torno a esta situación espacial: *su tiempo subjetivo transcurre solo cuando se halla sobre el techo* tratando de remediar ese imposible que es tapar cada grieta.

4. La edición de Babel (1926) de *Los desterrados* llevaba como subtítulo “tipos de ambiente”. Este “tipo” podría ser interpretado (a) en el sentido de estereotipo o muestra, (b) también como sinónimo de modo, manera o clase y (c) finalmente, “tipo” podría ser sinónimo de personaje, de hombre o persona.

Orgaz, con toda naturalidad e indiferencia, constituye el personaje-sujeto quiroguiano en donde lo absurdo y lo fantástico no logran diferenciarse y en donde la *situación* espacial de este sujeto se halla en constante acecho por la presencia del universo físico con su lógica ajena a toda consideración subjetiva.

2

En el momento en que el *centro de gravedad* del personaje-sujeto deja de hallarse en el techo, el espacio cambia: el personaje-sujeto se prepara y se pone en viaje, se mueve, modifica su relación, su de-venir respecto del universo físico. En consecuencia el tiempo cambia también: “Orgaz miraba también afuera. Que interminable día! Tenía la sensación de que hacía un mes que había salido de San Ignacio.” (*Los desterrados*, 257). Es ahora el vieja, la movilización misma, quien establece el tiempo subjetivo.

En este sentido, es interesante considerar que, en la lógica del sujeto quiroguiano (sea este, recordemos, personaje o narrador), Orgaz no emprende ese viaje desesperado por cumplir con la imposición del inspector del Registro Civil sino por cumplir con esa especie de fatalidad que esta al centro de la misma idea de sujeto: es el movimiento, el cambio o la conquista de un espacio aquello que permite al sujeto *sostenerse* en medio de un universo físico en constante acecho. La idea de una percepción paranoica en la base de la literatura no es del todo ajena a la escritura quiroguiana.⁵

Los destiladores de naranja (Noviembre de 1923)

“Ivararomi” es un lugar sin tiempo, un sitio que se halla suspendido en un *impasse* temporal y en donde los personajes-sujetos son fatales biografías desesperadas buscando la trayectoria que les ha sido asignada.

“Rivet” “Juan Brown” y “Else” -personajes-sujetos principales- hallan en “Ivararomi” el *punto de encuentro*, la situación agonica a partir de la cual se vinculan otros personajes, otros lugares y la <plot> misma. *Los destiladores de naranja* es en realidad la *continuación* de *Tacuara-Mansion*: aquel espacio que era *Tacuara-Mansion* esta ahora re-dimensionado y se llama “Ivararomi”.

Los destiladores de naranja es una narración in-temporal: (1) sus personajes-sujetos viven obsesionados por un universo material, por sus objetos o (2), en el mejor de los casos, habitan una especie de *limbo de la consciencia* (alcoholizados o no) en el tiempo que no tiene lugar. Else y Rivet -cada uno a su manera- se hallan como fuera del tiempo, son como viajeros cuyas biografías fantásticas andan por allí, errantes, buscando un espacio, un sitio del universo en donde posarse, en donde establecer *contacto* con ese universo físico.

Los destiladores de naranja es una de las descripciones mas amplias que en las narraciones quiroguianas puede hallarse de la fatalidad: los personajes-sujetos tiene un destino extraño, sordamente excepcional y es, precisamente, esta *pre-destinación* aquello

5. Para una visión acerca de este argumento en la literatura argentina puede verse Ricardo Piglia: *Respiración artificial*, 1980.

que hace inevitable la fatalidad, es decir, el momento en que, por seguir con este ejemplo, tanto Rivet como Else se encuentran con el tiempo humano, con ese tiempo del que estaban enajenados y que ignoraban a voluntad.

El regreso de Anaconda
(febrero de 1925)

“Anaconda” no solo se define en cuanto persona-sujeto por su vínculo al mundo físico -tal como la crítica literaria ha ya destacado sobradamente- sino también por el *desplazamiento* que tal sentido supone: en la narración, en el presente de narración, la boa de *El regreso de Anaconda* se remite a un imaginario espacio otro en donde reside el pasado, a un espacio presente en constante acecho y, por último, a un espacio hacia el cual se trata de dirigir este presente.⁶ El *recorrido* de estos espacios funda no solo *El regreso de Anaconda* en tanto <plot> sino asimismo en tanto short-story, digamos, en tanto escritura concebida como forma limitada -pero múltiple y heterogénea- de un espacio.

Y he aquí una de las pistas interesantes que Horacio Quiroga ha dejado en la historiografía argentina: la escritura es una versión concentrada de espacio, mejor dicho, es la escritura -la <plot> tanto como la forma física misma de la escritura- quien establece el espacio -le da forma, lo define, lo concretiza.

Los desterrados
(Julio de 1925)

Los desterrados postula una fórmula biográfica: cuando el tiempo subjetivo se percibe como algo que ya ha tenido lugar, solo la forma imaginaria de un mundo físico ya conocido puede decir este tiempo sucedido.

Los desterrados es una serie de breves biografías (de personajes-sujetos) escritas desde el punto de vista del tiempo: aquello que se cuenta es un *transcurrir*, algo que adquiere sentido en tanto es visto en perspectiva. El tiempo de estas breves biografías ya tuvo lugar, *ya sucedió*: esta conclusión podría, en primera instancia, extraerse de *Los desterrados*. Sin embargo, el tiempo biográfico se halla en esta historia determinado físicamente: es el mundo físico, material, *el tiempo mismo*. No hay “recuperación” posible del tiempo pues el tiempo es aprehensión física: Joao Pedro y Tirafofo -los personajes-sujetos principales- son dos desterrados no solo por su condición subjetiva, por las historias personales de persecución que corresponden a cada uno, sino, sobre todo, porque *han perdido el tiempo*: tiempo subjetivo (de personaje o de narrador) y dimensión física están -en H. Quiroga- aunados de modo que no puede considerarse el uno sin la otra.

Los desterrados expresa el *tempo* quiroguiano por excelencia: mundo físico y personajes -en la <plot>- tanto como universo material y narrador -en la escritura de la *short-story*- están vinculados en modo determinante.

6. Mas concretamente: desde Paranaíba al Paraná y de allí, finalmente, al Río de la Plata.



III. El principio económico de la *short-story* en *Los desterrados*: tipos y ambientes en la *plot*, cantidad de palabras en la narración

1. Itinerario.

Este itinerario, efectuado según el orden de publicación de las *short-story*, nos ha permitido observar pues como la resolución misma de las <plot> -en las *short-story*- fue paulatinamente vinculándose en las narraciones quiroguianas al modo y a la forma de construir la *short-story* en tanto escritura en tanto manipulación de material. En *Van-Houten* vimos como se planteaba inicialmente el tiempo como una forma del recuerdo. En *La cámara oscura* vimos como este tiempo del recuerdo era supeditado a una imagen y, mas aun, como era puesto en movimiento por medio de un espacio visualizado, por medio de eso que llamamos el <ojo-quiroga> -especie de *foco* de la <plot> y de *registro* del narrador. *El hombre muerto* luego postulo ese mismo tiempo de *Van-Houten* y de *La cámara oscura* como un espacio formulado subjetivamente en tanto *distancia* y *frontera* con el universo físico. *Tacuara-Mansion* a su vez reunió todo ello en la idea de *tempo*, es decir, un espacio conjetural, ocupado por personajes-sujetos cuya característica primordial y conflictiva a la vez es, precisamente, la simultaneidad de los tres estadios que componen una cronología: algún tipo de pasado, un presente de enunciación y un futuro ya predicho. Conclusión de este *tempo* nos parece *El techo de incienso*, pues allí aparece la idea de sujeto -sea este el narrador mismo de la *short-story* o el personaje de la misma- como *hacedor de espacio*.

Con *Los destiladores de naranja* de alguna manera se replantea la idea del *tempo*, pero en esta oportunidad visto desde la perspectiva de la *detención*, es decir, cuando el espacio es un absoluto, cuando el espacio crea un vacío. Y, además, se plantea asimismo como esta *detención* es la formula mas adecuada para desarrollar la fatalidad en la <plot> de la *short-story*.

El regreso de Anaconda por su parte ya casi expone la cuestión de base, es decir, como se encara la cuestión de la *economía* de medios en la *short-story* cuando el principio del que se parte es que, justamente, entre concepción de la <plot> y escritura de la misma no hay prácticamente diferencia.

Finalmente, en *Los desterrados* esta *economía* se trata de re-formularla en términos de tiempo -en tanto, como vimos, tiempo es, mas que una categoría abstracta, *una cosa*, un objeto, materia.

2. Conclusiones del itinerario respecto de la hipótesis inicial.

Observando en perspectiva la evolución cronológica de las *short-story* puede verse como, al mismo tiempo que las historias se van depurando y refinando en la formulación de una idea espacial del tiempo, la elaboración de las *short-story* mismas se concentra casi obsesivamente sobre una redacción y máximo aprovechamiento del espacio.⁷ Desde este punto de vista es que puede sostenerse que la escritura de Horacio Quiroga no solo se halla influenciada y vinculada a su origen periodístico -recordemos que los libros de Horacio Quiroga son una consecuencia de la aparición de sus *short-story* en periódicos y revistas-



sino que, además, esta escritura aparece seca, clara y precisa no obstante sus rebuscados argumentos y, por momentos, truculentas intrigas.⁸

Los personajes-sujetos de las short-story se van definiendo en tanto sujetos, es decir, en tanto individualidades, en la misma medida en que van logrando formular este *impasse* temporal que mencionábamos en términos de espacio. Y, por este mismo camino, la composición de las *short-story* de Horacio Quiroga -digamos, de 1919 hasta 1926- van en un progresivo uso del espacio: no porque este se reduzca en sí⁹ como porque este va siendo paulatinamente ocupado al máxima -llenado, sería la palabra justa. “Llenar” el espacio, desde el punto de vista de las *short-story*, significa aproximarse a ese *equilibrio* del que ya hablábamos entre uso de la escritura, escasez máxima posible de medios y <plot>.¹⁰ Que las short-story evolucionen hacia una mayor complementación entre estos tres elementos, permite hablar en H. Quiroga de una *Economía of Space* en cuanto -sea como técnica de escritura sea como diseño e imaginación de una <plot>- no es posible pensar un *tempo* narrativo sin antes no tener un espacio determinado¹¹ y una *lectura* -por medio de este espacio- de todo posible tiempo, cambio, evolución o lógica.

7. Obsérvese por ejemplo -al respecto- esta definición de cuento realizada por Guillermo Meneses (*Antología del cuento Venezolano*, Eudeba, Buenos Aires, 1966, p. 5): “Bien se podría afirmar que el cuento es una relación corta, cerrada sobre sí misma, en la cual se ofrece una circunstancia y su término, un problema y su solución”.

8. Este aspecto, sumado al uso ‘objetivo’ de la persona que narra las historias, han llevado a algunos críticos a caracterizar a Horacio Quiroga como un objetivista. En tal sentido se suele citar este pasaje del *Decálogo del perfecto cuentista*: “No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino”. (Véase *Obras*, Arca, Montevideo, tomo VII, p. 87).

9. Recordemos la famosa fórmula de un límite de 1250 palabras que el director de la revista *Caras y Caretas* -para la que Quiroga escribía- había impuesto para toda *short-story*.

IV. La vuelta al día en ochenta mundos

Place of Time

El tiempo, entonces, es un problema *leído* en términos espaciales -traslado, movimiento, cambio de ambiente, composición de lugar. Y es, precisamente, esta hipótesis aquella que H. Quiroga aplicara a la escritura misma de las *short-story*: *Los desterrados* muestra, según tratamos de ver, como el ápice de las *short-story* -su momento agonal- reside en el manejo de los tiempos -tiempo de los personajes-sujetos, tiempo de la <plot>, tiempo de la escritura- *por medio* de composiciones espaciales -lugares, movimientos de personajes, disposición de la escritura.¹² *Los desterrados* muestra que en H. Quiroga el logro de la *short-story* reside en la utilización de un *tempo*, en otras palabras, en el ejercicio combinado de situar espacialmente -y en movilidad constante- a los personajes-sujetos en la *plot*, al mismo tiempo de situar -en paradójica contraposición- la expresión escrita de dicha *plot* en un espacio delimitado.

Mobilis in mobili

La *ex-temporaneidad* del sujeto quiroguiano -sea este personaje o narrador- es absoluta: o porque vienen de un tiempo otro o porque van hacia un tiempo ajeno del que acontece, en ambos casos, la extrañeza es rotunda. El sujeto quiroguiano es siempre un *extranjero*.

Es desde esta perspectiva -si aceptamos que el tiempo en las narraciones de H. Quiroga constituye en realidad una composición y formulación espacial- que el sujeto quiroguiano constituye, digamos, un *buscador de tiempo*. Especie de Phileas Fogg *invertido*, el sujeto quiroguiano es un antepasado inmediato de ese teórico del espacio absoluto que en *Rayuela* se llamara Horacio Oliveira. En otras palabras: el sujeto quiroguiano y las

10. Esta composición (esta idea de un equilibrio o intercambio entre diferentes elementos) se halla presente en gran parte de la *short story*. Una de las descripciones más completa parece ser la de Carlos Pacheco (*Del cuento y sus alrededores*: 1993, pp. 13-27), que podríamos sintetizarla en los siguientes ítems:

- 1) "Narratividad y ficcionalidad son las categorías de base, las premisas conceptuales del cuento en tanto modalidad discursiva" (p. 16)
- 2) "La relativa brevedad de su extensión es por supuesto el rasgo caracterizador más visible e inmediato y por consiguiente el más frecuentemente mencionado por quienes han intentado acercarse al concepto de cuento" (p. 18)
- 3) "La unidad de concepción y de recepción como características del cuento moderno son nociones correlativas que de manera coherente hallan también su fuente en la poética narrativa de Poe, pero que encuentran fecundo desarrollo en narradores latinoamericanos de relieve como Quiroga, Bosch o Cortázar" (p. 19)
- 4) "La unidad e intensidad del efecto se encuentran así íntimamente vinculados con estas condiciones de producción y recepción" (p. 21)
- 5) "Economía, condensación y rigor son los últimos rasgos que hemos encontrado reiterados en los intentos por definir y caracterizar el cuento" (p. 23)

11.1 Dice H. Quiroga en el *Decálogo del perfecto cuentista*: "No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adonde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas." (Véase *Obras*, Arca, Montevideo, tomo VII, p. 87).

11.2 Algo así como si para la temporalidad de las *short-story* existiera una especie de *loco parentis*.

short-story que lo erigen realizan constantemente ese precepto tan caro al mismo Jules Verne: *Mobilis in mobili*.

Las fronteras

El *agencement* entonces, en la escritura quiroguiana es un *tempo* definido por una escritura que se compone materialmente sobre un elemento espacial en constante acecho: la restricción espacial, la determinación del espacio como un límite más allá del cual la presencia física de la escritura no puede ir, resulta -de igual modo que la <plot> de las *short-story*- un elemento que influye sobre la escritura misma:

Así como “el boa” -por citar el ejemplo de *El regreso de Anaconda*- se define como personaje (léase identidad) en la medida que se mueve espacialmente hacia la desembocadura del río, de la misma manera, la escritura quiroguiana logra inventar recursos y alternativas cuanto más fuertemente se precisa ese obligatorio mundo de “las 1250 palabras”.

El melodrama

Como bien sostiene Ricardo Piglia (*La Argentina en pedazos*: 1993, 64), hay en el centro de la concepción de la ficción quiroguiana una fuerte presencia melodramática y sensacionalista. Lo interesante de esto reside en la posibilidad de lectura irónica que posibilita, digamos, en como el manejo melodramático y sensacionalista de las *short-story* permite conducir con una cierta ironía (que no es más que *distancia*: distancia de lectura, distancia de los personajes-sujetos) la percepción emotiva de un ambiente. Hay en H. Quiroga una idea interesante que es, precisamente, este tratar de aprehender por medio de un *agencement*¹³ el devenir de un personaje-sujeto al mismo tiempo que se circunscribe el espacio en donde este se desplaza, se mueve, erige y actúa.¹⁴

Esta *composición* que trata contemporáneamente de considerar la aparición del personaje (en tanto protagonista de la *short story*) o del sujeto (en tanto narrador) y el lugar-espacio en donde estos aparecen y se mueven, es la misma composición que aparece al momento que consideramos a H. Quiroga en tanto escritura de *short-story*: cada personaje o narrador quiroguiano podría sostener esta afirmación aparecida en *Tacuara-Mansion*: “Era este un perfecto ex hombre...”.

Un Horacio Quiroga de novela

13.3 Estoy pensando en la noción de *agencement* con que Gilles Deleuze describe la escritura filosófica, en particular, la idea de conocimiento posible de un espacio y de un sujeto a partir de esta *composición* particular entre sensibilidad subjetiva, espacio y mundo físico. Véase *Qu'est-ce que la Philosophie*, Minuit, Paris, 1993 y también *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980.

14.4 Sobre esta perspectiva el crítico Raúl H. Castagnino habla del cuento como artefacto: “...el cuento como <artefacto>, como sistema de interrelaciones, como un mecanismo singular cuya clave última es la aparenzialidad, lo ficcional...” (1977, 64).

Novelizar, por medio de la narración biográfica, los libros de H. Quiroga ha sido -y es aun- uno de los peores modos en que la crítica literaria y periodística ha difundido fuera de latinoamérica el nombre de Horacio Quiroga. Prácticamente no es posible hoy día aproximarse a un libro de Horacio Quiroga sin de alguna manera no realizar referencias supuestamente biográficas.¹⁵

Si aceptamos que los libros de Horacio Quiroga y todas las diferentes narraciones que giran a su alrededor (análisis críticos, biografías, cartas, etc), que podemos denominar rápidamente como narración biográfica, constituyen un conjunto inseparable, entonces, la cuestión no sería *novelar* los libros (distribuidos inicialmente como “literatura”) sino incorporar una nueva idea, digamos, por ejemplo, la de *escritura quiroguiana* que permite considerar contemporaneamente diversos niveles de narración (historiográficas inclusive) sin necesidad de recurrir a vanales e inservibles formulas acerca de perimidas nociones tales como “vida real”, “realidad”, “literatura”, etc.

15.5 La misma edición crítica de los *Cuentos* de Editorial Catedra, a cargo de Leonor Fleming, no es sino un ejemplo entre tantos de este “biografismo”.

V. Narración biográfica, narración literaria: realidad y evento en Los desterrados

Género y modernidad¹⁶

La idea que vincula economía y escritura, en cuanto a la creación de las *short-story*, no se halla solo en Horacio Quiroga sino que, como bien señala Ricardo Piglia (*La Argentina en pedazos*: 1993, 64-65) se halla en la base del género mismo:

De hecho Quiroga no hace sino trasladar a la Argentina la gran tradición de un género que evoluciona directamente ligado al periodismo. Todo el desarrollo moderno del cuento se liga a la demanda estricta de la página literaria de los periódicos. En la literatura norteamericana por ejemplo la historia del cuento desde Poe hasta Barthelme pasando por Faulkner y Fitzgerald no se puede desligar de la demanda de revistas como *The Saturday Evening Post* o *New Yorker*. Quiroga pertenece a esa línea y en esto es casi único en el Río de la Plata. A partir de 1905 publica más de cien relatos en la revista *Caras y Caretas* y va ajustando la forma de sus cuentos a las exigencias estrictas de la página del semanario. Varias veces Quiroga se ha referido a la importancia de Luis Pardo, jefe de redacción de la revista, que llevaba su exigencia de síntesis y condensación “hasta un grado inaudito de severidad”.

Algo parecido sostiene Emir Rodríguez Monegal (“Prólogo” a *Cuentos*: 1981, XXXIII-XXXIV) haciendo referencia, en este caso, al “estilo” de Quiroga:

En Quiroga (el estilo) se ajusto a las exigencias primordiales de la brevedad y concentración que le había predicado Luis Pardo, el español que estaba a cargo de la redacción de *Caras y Caretas*, y que no le dejaba más de una página de la revista, con ilustración y todo, para desarrollar su historia. Es cierto que más tarde, hasta *Caras y Caretas* se enorgulleció de conceder más espacio a Quiroga. Aun así, el cuentista había aprehendido bien la lección y muchas veces no necesitó mayor espacio para redondear completamente su historia. En *Decálogo* lo dice magistralmente: “Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: <desde el río soplaban un viento frío>, no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarlas”. En el mismo texto agrega: “No adjetivos sin necesidad. Inútil será cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, el solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo”.

Julio Cortázar, asimismo, lo explica en su ya famoso artículo acerca de Quiroga y la *short story* (1969, 35-36):

Alguna vez Horacio Quiroga intentó un <decálogo del perfecto cuentista>, cuyo mero título vale ya como una guiñada de ojo al lector. Si nueve de los preceptos son considerablemente prescindibles, el último me parece de una lucidez impecable: <Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento>.

16.6 Decimos “modernidad”, desde el punto de vista literario, en tanto el siglo XX representa en Argentina la búsqueda de un “idioma de los argentinos” -hecho del cual Roberto Arlt, por ejemplo, es una de las figuras más notorias. Decimos “género” refiriéndonos sobre todo a la idea borgiana: “Crocé creía que no hay géneros; yo creo que sí, que los hay en el sentido de que hay una expectativa en el lector.” (J. L. Borges: 1993, 440).

La noción de pequeño ambiente da su sentido mas hondo al consejo, al definir la forma cerrada del cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad; pero a esa noción se suma otra igualmente significativa, la de que el narrador pudo haber sido uno de los personajes, es decir que la situación narrativa en si debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los limites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla. Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica.

Estoy hablando del cuento contemporáneo, digamos el que nace con Edgar Allan Poe, y que se propone como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios; precisamente, la diferencia entre el cuento y lo que los franceses llaman *nouvelle* y los anglosajones *long short story* se basa en esa implacable carrera contra reloj que es un cuento plenamente logrado: basta pensar en <The Cask of Amontillado>, <Bliss>, <Las ruinas circulares> y <The Killers>. Esto no quiere decir que cuentos mas extensos no puedan ser igualmente perfectos, pero me parece obvio que las narraciones arquetípicas de los últimos cien años han nacido de una despiadada eliminación eliminación de todos los elementos privativos de la *nouvelle* y de la novela, los exordios, circunloquios, desarrollos y demás recursos narrativos; si un cuento largo de Henry James o de D.H. Lawrence puede ser considerado tan genial como aquellos, preciso sera convenir en que estos autores trabajaron con una apertura temática y lingüística que de alguna manera facilitaba su labor, mientras que lo siempre asombroso de los cuentos contra el reloj esta en que potencian vertiginosamente un mínimo de elementos, probando que ciertas situaciones o terrenos narrativos privilegiados pueden traducirse en un relato de proyecciones tan vastas como la mas elaborada de las nouvelles.

Horacio Quiroga reúne así, en su libros y narraciones biográficas, una noción del escritor contemporáneo sobre la que se basara gran parte de la narrativa latinoamericana de este siglo. A saber, que en la escritura literaria contemporánea existe una estrecha relación entre brevedad, <plot>, dinero y difusión social. En este sentido, Horacio Quiroga no es sino un digno precedente de Roberto Arlt quien, por otra parte, no solo ha sido uno de los iniciadores de la literatura argentina en términos de hallazgo de un idioma propio sino, asimismo, en tanto a la base de su escritura se halla esta concepción que el mismo Ricardo Piglia describe con precisión: “Para Arlt la sociedad se asienta en la ficción porque el fundamento ultimo de la sociedad es el dinero.” (R. Piglia: 1993, 124).

Tiempo biográfico, tiempo narrativo: la teoría de la trinchera

Las narraciones biográficas de H. Quiroga permiten observar dos caracteres, dos percepciones del tiempo que luego aparecerían en su escritura y, sobre todo, en las <plot> de sus *short-story*.

Escribe H. Quiroga desde París (precisamente cuando comienzan a aquejarle problemas económicos): “No tengo fibra de bohemio. (...) Es algo como si todo el pasado se humillara, y en todo el porvenir tuviéramos que vivir del mismo modo”. (H. Quiroga: 1949, 72). Aparece aquí la idea del futuro como una forma del pasado, es decir, de la *inmovilidad* temporal como producto de una predeterminación del espacio (“Bohemio”, París). Es a partir de aquí desde donde se ha hablado tanto acerca del *determinismo* en los

escritos de Horacio Quiroga: “determinismo” de un universo físico en las *short-story*, “determinismo” de un ámbito reducido y escaso en la escritura.

Muchos años más tarde, en una carta a su amigo Ezequiel Martínez Estrada, Quiroga resumiría una consecuencia de esta percepción de inmovilidad:

“Me levantaba tan temprano que, después de dormir en el galpón, hacerme el café, caminar media legua hasta mi futura plantación, donde comenzaba a levantar mi rancho, al llegar allá recién empezaba a aclarar. Comía allí mismo arroz con charque (nunca otra cosa) que ponía a hervir al llegar y retiraba a mediodía del fuego. El fondo de la olla tenía un dedo de pegote quemado. De noche otra vez en el galpón, el mismo matete. Resultado: en dos meses no sentía nada y había aumentado ocho kilos. Las gentes neurasténicas de las trincheras saben de esto más que yo todavía”.¹⁷⁷

Se puede ver claramente aquí una constante que aparecería en muchas de sus *short-story*, y que se halla a la base misma de su escritura: la *repetición* como forma característica del tiempo y esta como la expresión del *detenimiento* temporal.

Inmovilidad temporal que es determinismo, repetición temporal que es detenimiento, suspensión. Dos percepciones del tiempo que esta interpretación de las *short-story* de *Los desterrados* de Emir Rodríguez Monegal resume sagazmente:

Y si uno observa bien, no es compasión únicamente lo que se desprende de sus narraciones más hondas. Es ternura. Considérese a esta luz los cuentos arriba mencionados. En ellos Quiroga se detiene a subrayar, con finos toques, aun las más sutiles situaciones. El padre de “El desierto”, en su delirio de moribundo, comprende que a su muerte sus hijos se morirán de hambre, demasiado pequeños para poder sobrevivir en plena selva. Entonces dice Quiroga: “Y el se quedaría allí, asistiendo a aquel horror sin precedentes”. Nada puede comunicar mejor, con más desgarradora precisión, la impotencia del hombre que muere que esa anticipación de su cadáver asistiendo a la inevitable destrucción de sus hijos.” (E. Rodríguez Monegal: 1981, XXII-XXIII).

Otro tanto puede decirse de la interpretación que el mismo Rodríguez Monegal realiza de *La gallina desgollada*, pues allí aparecen estas dos percepciones quiroguianas del tiempo *explicadas* en la idea de *contención* con que Horacio Quiroga elabora sus *short-story*:

Este cuento que por su difusión ha contribuido a configurar la imagen de un Quiroga sádico del sufrimiento, presenta (como es bien sabido) la historia de una niña asesinada por sus cuatro hermanos idiotas. Del examen atento, surge, sin embargo, el recato estilístico en el manejo del horror, un auténtico pudor expresivo. Las notas de mayor efecto están dadas *antes* de culminar la tragedia familiar: en el fatal nacimiento sucesivo de los idiotas, en su naturaleza cotidiana de bestias; en el lento degüello de la gallina que ejecuta la sirvienta ante los ojos asombrados y gozosos de los muchachos. Al culminar la narración, cuando los idiotas se apoderan de la niña, bastan algunas alusiones laterales, una imagen, para transmitir todo el horror: “Uno de ellos le apretó el cuello, apartando los bucles como si fueran plumas...” Dos notas de muy distinta naturaleza cierran el cuento que ha dado solo por elipsis el sacrificio de la hermanita: el padre ve el

17.7 Carta a Ezequiel Martínez Estrada fechada el 22 de julio de 1936.

cuadro que el narrador no describe, la madre cae emitiendo un ronco suspiro. (E. Rodríguez Monegal: 1981, XXV)

Final que no se dice, conclusión solo sugerida por una imagen indirecta. Horacio Quiroga pareciera aquí cumplir a la perfección el famoso credo de Macedonio Fernández: “Huyo de asistir al final de mis escritos, por lo que, antes de ello, los termino”.

La escritura es como una especie de trinchera (espacio determinado, tiempo detenido) en donde a través de diferentes ensayos o pruebas (los diversas *short-story*) se puede decir el movimiento, el suceder, el devenir (tiempo biográfico, tiempo narrativo), no obstante y a pesar de las limitaciones materiales.

Economía, tensión y ascetismo

Economía y espacio constituyen el binomio elemental, primario, de la escritura quiroguiana. Espacio por las razones y caracteres que hemos tratado de describir, economía no solo por la persistente escasez de recursos con que se trata continuamente de *contar* sino asimismo -tanto o mas importante- porque esta escasez esta -en las narraciones biográficas- justificada por un idea de “economía” en el sentido de obtención de recursos, de dinero. La literatura seria entonces -en términos de *short story*- una administración de la escasez en un doble sentido, mejor dicho, a dos niveles: la literatura es un recurso que consiste en cierta manipulación física en un espacio predeterminado y reducido para resolver, en ultima instancia, *económicamente* el pecunio personal.¹⁸

Dice H. Quiroga en carta a Ezequiel Martínez Estrada: “Y a propósito: valdría la pena exponer un día esta peculiaridad mía (desorden) de no escribir sino incitado por la economía. Desde los 29 o 30 anos soy así. Hay quien lo hace por natural descargo, quien por vanidad; yo escribo por motivos inferiores, bien se ve. Pero lo curioso es que escribiera yo por lo que fuere, mi prosa seria siempre la misma”.¹⁹

“Economía” en H. Quiroga tiene pues estas dos acepciones cuya vinculación es indeleble: voluntad a nivel literario de trabajar con el mínimo espacio, con el mínimo de recursos en la escritura y, por otro lado, a nivel biográfico, hacer de esta escasez el sustento de su vida. Es pues la economía -en tanto administración de la escasez- quien vincula ajustadamente en H. Quiroga la elaboración de las *short story* y la idea de literatura en donde el mismo se sitúa socialmente. No es por casualidad que H. Quiroga haya sido en sudamérica uno de los primeros y mas convencidos defensores de los derechos de autor.

Podríamos sostener alegóricamente una vinculación historiográfica entonces entre la narración biográfica de H. Quiroga y el conjunto, largamente centenario, de sus *short story*: el (es decir, en tanto autor y/o narrador) *vive* de sus *short story* tanto como estas *viven* de una estricta economía del espacio.

18.8 Para una descripción mas precisa y completa de la dimensión de “lo económico” en Horacio Quiroga puede verse el artículo “La bolsa de valores literarios” del mismo H. Quiroga (Obras, Arca, Montevideo, tomo VII, p. 53 y ss) en donde escritura, espacio y dinero aparecen claramente asociados. También resulta de interés el artículo llamado “El cuento norteamericano” (Ibidem, p. 126 y ss.) en donde puede leerse: “...time is money, dicen por allá (se refiere a los Estados Unidos). Ninguna actividad como el cuento exige dicha virtud.”

19.9 Carta a E. Martínez Estrada, 26 de agosto de 1936.

En la escritura de Horacio Quiroga “economía” será sinónimo de ámbito espacial y este será a su vez expresión de escasez, de redacción, de minimalismo. Hay pues en la escritura de H. Quiroga una *tensión* constante entre espacio y escritura, del mismo modo que en su idea de literatura -de acuerdo a las narraciones biográficas- hay una *tensión* entre producción máxima de recursos (dinero) con el mínimo posible de materia. Es este, finalmente, el tan mentado *imperativo ascetismo* del que tanto se ha hablado, sea refiriéndose a sus libros como a su biografía.²⁰

20.0 Para una interpretación del ascetismo en estos términos, es decir, en la idea de un vínculo imperativamente ascético de una estética que circula entre la narración biográfica y el diseño de un objeto artístico puede verse el trabajo de Geoffrey Galt Harpham: *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987.



Bibliografía

ANDERSON IMBERT, Enrique

1979 *Teoría y técnica del cuento*, Marymar, Buenos Aires.

BORGES, Jorge Luis

1987 “El cuento y yo” en C. Pacheco/L. Barrera Linares (comp.): *Del cuento y sus alrededores*, Monte Avila, Caracas, 1993.

CASTAGNINO, Raúl

1977 *Cuento-artefacto y artificios del cuento*, Nova, Buenos Aires.

CORTAZAR, Julio

1969 “Del cuento breve y sus alrededores” en *Ultimo round*, Siglo XXI, México.

FLEMING, Leonor

1994 “Introducción” en Horacio Quiroga: *Cuentos*, Catedra, Madrid.

HANSEN, Clare

1989 *Re-reading the Short Story*, Macmillan, London.

INGARAMO, Elias

1992 *Turbios purgatorios*, Ideación, Rosario (Arg.).

LAFFORGUE, Jorge

1990 “Introducción” en Horacio Quiroga: *Los desterrados y otros relatos*, Castalia, Madrid, pp. 5-105.

LANCELOTTI, Mario A

1973 *Teoría del cuento*, Ministerio de Cultura y Educación, Buenos Aires.

MASTRANGELO, Carlos

1963 *El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su historia, teoría y practica*, ECA, Buenos Aires.

MAY, Charles E (comp.)

1976 *Short Story Theories*, Ohio University Press, Ohio.

OMIL, Alba/PIEROLA, Raúl A

1981 *Claves para el cuento*, Plus Ultra, Buenos Aires.



PACHECO, C/LINARES BARRERA, Luis (comp.)

1993 *Del cuento y sus alrededores*, Monte Avila, Caracas.

PIGLIA, Ricardo

1980 *Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires.

1993 *La Argentina en pedazos*, Ediciones La Urraca, Buenos Aires.

QUIROGA, Horacio

1926 *Los desterrados*, Castalia, Madrid, edición de Jorge Lafforgue.

1949 “Diario de viaje a Paris de Horacio Quiroga” en *INIAL*, Montevideo, año 1, tomo 1, pp. 47-185. Edición de Emir Rodríguez Monegal.

REID, Ian

1990 *The Short Story*, Methuen, London.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir

1981 “Prólogo” en Horacio Quiroga: *Cuentos*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. XXII-XXIII.