



Il trionfo della terra nei racconti di Horacio Quiroga

Antonio Casamento

Indice

1. Premessa; 2. Oltre il modernismo ed i modelli europei; 3. La riscoperta della barbarie; 4. Tipologie del racconto della selva; 5. Conclusioni; Riferimenti bibliografici

Parole chiave

Quiroga, modernismo, realismo magico, selva, civiltà, barbarie, follia

1. Premessa

Horacio Quiroga, nato a Salto, in Uruguay, ma naturalizzato argentino, è considerato il primo teorizzatore del racconto ispanoamericano, grazie soprattutto al suo *Decálogo del perfecto cuentista*. È, per l'America latina, ciò che Edgar Allan Poe rappresenta per gli Stati Uniti. Fu anche romanziere, drammaturgo e poeta, e scrisse diversi racconti d'amore, psicologici, d'orrore, appartenenti al cosiddetto «ciclo urbano»; ma la ragione per cui viene celebrato come uno dei grandi narratori del XX secolo risiede nell'aver saputo cantare la selva, quello spazio periferico ibrido di culture, ignorato dal centro e dalla città, che simbolizza il cuore pulsante dell'America latina.

Inizialmente l'opera di Quiroga è influenzata dal modernismo di Darío e di Lugones, oltre che dai maestri europei, come Hoffmann e Maupassant, e dal nordamericano Edgar Allan Poe. Tuttavia, la scoperta della selva di Misiones incide profondamente sulla vita e sulla traiettoria estetica di Quiroga, che si emancipa dai suoi modelli per approdare ad un realismo estremamente originale.

2. Oltre il modernismo ed i modelli europei

La pubblicazione di *Azul*¹, del nicaraguense Rubén Darío, rappresenta un momento cruciale per la nascita del modernismo. Il libro è una raccolta di racconti brevi e

¹ Nel 1888.



componenti poetici, densa di erotismo, sensualità e musicalità, in cui Darío veste i panni di una sorta di Baudelaire ispanoamericano, che rivendica la bellezza dell'arte contro la gretta volgarità del mondo borghese.

In uno dei racconti di *Azul, El rey burgués*, un poeta viene dimenticato ed abbandonato da un re, che resta insensibile ai suoi versi: morirà di freddo durante l'inverno.

Y el infeliz cubierto de nieve, cerca del estanque, daba vueltas al manubrio para calentarse ¡tiririrín, tiririrín! tembloroso y aterido, insultado por el cierzo, bajo la blancura implacable y helada, en la noche sombría, haciendo resonar entre los árboles sin hojas la música loca de las galopas y cuadrillas; y se quedó muerto, tiririrín... pensando en que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal, tiririrín..., y en que el arte no vestiría pantalones sino manto de llamas, o de oro... (Darío, 2007: 23-74).

Sembra di sentire l'eco dei versi dell'*Albatros* di Baudelaire, dove l'uccello marino, goffo sulla terra ed elegante quando dispiega le grandi ali nell'azzurro del cielo, assomiglia al poeta che esprime la propria grandezza nei suoi versi, ma è condannato dall'insensibilità del mondo che lo circonda.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux [...]
Le poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer
Exilé sur le sol au milieu des huées
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher
(Baudelaire, 1961: 11).

Di carattere cosmopolita e sincretico, il modernismo attinge anche ad autori come Poe, Whitman, D'Annunzio, Berceo, Villiers de L'Isle Adam e Maupassant, esaltando tutto ciò che appare esotico e non contaminato dalla monotona quotidianità del materialismo borghese. Il carattere sincretico del modernismo è evidente in numerosi autori. Per esempio, ne *Las fuerzas extrañas* di Leopoldo Lugones, poeta venerato e poi amico di Quiroga, coesistono la mitologia greca de *Los caballos de Abdera*, il racconto biblico de *La estatua de sal* e il «cuento cientifista» de *La fuerza Omega*.

Quiroga, in un primo momento, viene rapito dal raffinato verbo modernista. Intraprende un viaggio di alcuni mesi a Parigi, pellegrinaggio d'obbligo per i modernisti ispanoamericani, dove però soffre per l'umiliazione e la miseria. Al ritorno in Uruguay fonda, con gli amici Federico Ferrando, Alberto Brignole, Julio Jaureche, Fernández Saldaña, José Hasda y Asdrúbal Delgado, un laboratorio sperimentale di scrittura modernista, che battezza il *Consistorio del Gay Saber*. Nella sua prima opera, *Los arrecifes de coral*, cerca di imitare Darío, accostando racconti, prosa lirica e poesia, ma senza troppo successo.



In seguito alla morte dell'amico Federico Ferrando, provocata involontariamente da Quiroga per l'esplosione accidentale di un colpo d'arma da fuoco, i sensi di colpa e il dolore spingono lo scrittore ad abbandonare Montevideo per Buenos Aires. Qui lavora come insegnante di castigliano e si dedica alla fotografia. Inizia una nuova fase della vita di Quiroga che, nel marzo 1903, accompagna Leopoldo Lugones, in qualità di fotografo, in una spedizione finanziata dal Ministero dell'educazione, che ha per obiettivo la raccolta di dati sulle rovine gesuitiche di Misiones.

Un anno dopo, esce la sua raccolta di racconti *El crimen del otro*, fortemente influenzata da Edgar Allan Poe. Quiroga pensa e ripensa alla selva di Misiones, comincia ad intuire che la sua emancipazione dai modelli modernisti ed europei, e la sua conseguente realizzazione artistica, non potrà avvenire che in uno spazio nuovo, antitetico rispetto al raffinato mondo mitologico e surreale dei modernisti, o dello *spleen* dei maestri europei.

Pertanto, quando Quiroga decide di fissare la propria dimora a Misiones, la sua scrittura cambia radicalmente per avvicinarsi ad un linguaggio realista, che si serve di una parola dura e impura, capace di adattarsi alle asperità della selva che intende descrivere. Del modernismo Quiroga mantiene alcuni caratteri essenziali come l'inclinazione verso l'anarchismo e il rifiuto della quotidianità borghese, che non si risolve più in un atteggiamento di incoerente e aristocratico disprezzo, ma in una scelta ben più radicale.

Se Darío e compagni non abbandonano mai il focolare borghese, Quiroga fugge la comodità della città per rifugiarsi in un luogo fra i più reconditi e inospitali dell'Argentina: la selva amazzonica in prossimità di Misiones. Quest'ultima si trasforma in una condizione necessaria per la sua ricerca estetica e la sua creazione letteraria, che ormai non possono più prescindere dallo spazio della selva. Respingendo, pertanto, il mondo immaginario dei fantasmi e delle forze soprannaturali, Quiroga rappresenta, con un realismo tendente alla deformazione e al simbolismo, certamente antenato del *real maravilloso*, le forze naturali che si manifestano concretamente in un ambiente violento e primitivo, dove l'uomo regredisce per fondersi con la natura.

La poesia, come comprenderà Neruda, non nasce più dall'azzurro del cielo, ma dai caldi colori della terra e dall'energia che essa sprigiona.

3. La riscoperta della barbarie

Decidendo di abbandonare la capitale, Buenos Aires, per la selva di Misiones, Quiroga comprende immediatamente che la sua scelta di vita ha un effetto irreversibile sulla sua carriera di scrittore. L'attrazione per il sublime, quel misto di bellezza e terrore che affascina gli scrittori del fantastico europeo e del modernismo ispanoamericano, non può più esprimersi attraverso l'evocazione di tempi antichi o la presenza di elementi fantastici. La selva diventa la protagonista assoluta dei racconti di Quiroga, poiché lo scrittore trova nel mondo reale il sublime che modernisti ed europei cercavano nell'esotismo e nel soprannaturale.

Così facendo, più o meno consapevolmente, Quiroga riapre un conflitto che, nella letteratura ispanoamericana, è presente in modo ossessivo: si tratta della dicotomia fra civiltà e



barbarie. Già i cronisti del XVI secolo descrivono lo scontro culturale che va via via producendosi fra le popolazioni precolombiane e la cultura europea cristiana che, grazie alla superiorità tecnologica delle armi, si impone rapidamente in territorio americano.

Gli spagnoli calpestanto senza riguardo la cultura dei popoli autoctoni, ansiosi di mostrare la superiorità della propria religione e della propria civiltà. Tenochtitlán, capitale dell'impero azteco, viene rasa al suolo e, sulle sue rovine, Zócalo, viene costruita Città del Messico; sulle ceneri del suo tempio viene costruita una cattedrale cristiana. La stessa sorte tocca a Cuzco, capitale dell'impero incaico, e a diverse altre città. Gli *indios* vengono sì cristianizzati, ma ridotti in schiavitù, sterminati, umiliati, decimati dalle malattie e dal lavoro spossante e inumano nelle miniere d'oro e d'argento.

La denuncia di Bartolomé de las Casas, nel celebre *Brevísima relación de la destrucción de Indias*, dei crimini commessi dai conquistatori resta praticamente inascoltata presso la corte spagnola. Le pompose leggi promulgate dai sovrani (Carlos V, Felipe II, etc.) per proteggere gli *indios* non vengono mai applicate. D'altronde, ipocritamente, erano state scritte per rimanere sulla carta, poiché la mano d'opera indigena era indispensabile nelle miniere e, come scrive Galeano:

En 1581, Felipe II había afirmado, ante la audiencia de Guadalajara, que ya un tercio de los indígenas de América había sido aniquilado, y que los que aún vivían se veían obligados a pagar tributos por los muertos. El monarca dijo, además, que los indios eran comprados y vendidos. Que dormían a la intemperie. Que las madres mataban a sus hijos para salvarlos del tormento en las minas. Pero la hipocresía de la Corona tenía menos límites que el Imperio: la Corona recibía una quinta parte del valor de los metales que arrancaban sus súbditos en toda la extensión del Nuevo Mundo hispánico, además de otros impuestos, y otro tanto ocurría, en el siglo XVIII, con la Corona portuguesa en tierras de Brasil (Galeano, 1977: 57).

Nel XIX secolo, invertendo i topici del romanticismo europeo, che vedevano nella natura una possibilità di ritorno ad uno stato di primitiva purezza, riscoprendo allo stesso tempo il valore del mito e delle tradizioni popolari, Eccheverría e gli scrittori dell'*Asociación de Mayo*² celebrano, invece, l'industria e la città. L'indio, il nero, il mulatto e il *gaucho*, così come la spaventosa vastità degli spazi americani, che l'uomo non è ancora in grado di dominare completamente, rappresentano la barbarie. Esteban Eccheverría, padre del racconto politico moderno ispanoamericano, con *El matadero*, pubblicato nel 1871, scrive un vero e proprio atto di denuncia contro la dittatura di Rosas³ e dei federalisti in Argentina, ma scaglia una freccia mortale contro il mondo arcaico dei *gauchos* e degli abitanti delle pampas. Anche ne *La Cautiva*, poema narrativo di derivazione romantica, ritorna il binomio civiltà e barbarie. Qui viene

² Fra i quali: Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi e José Mármol.

³ Juan Manuel de Rosas, grande proprietario terriero e federalista, dittatore in Argentina dal 1829 al 1832 e dal 1835 al 1852, perseguita numerosi oppositori politici e intellettuali, fra i quali Eccheverría, che morirà in Uruguay, in esilio.



ripreso un tema già ampiamente sfruttato, ovvero la storia di una donna spagnola catturata dagli indigeni e ridotta a concubina di uno dei loro capi.

Quiroga, fuggendo la città, riscopre la sublime bellezza dello spazio naturale americano, assente nel racconto modernista o connotato negativamente nel racconto romantico di scrittori come Eccheverría.

Senza idealizzare la selva, ne descrive il fascino conturbante e pericoloso. La vegetazione straripante, che spesso indica con il nero, piuttosto che con il verde, trasmette una sensazione di terrore e di morte mentre il sole violento, accecante, decolorante, produce effetti di delirio e destabilizzazione.

Le acque del fiume Paraná, che con la loro ambigua presenza sembrano promettere la salvezza o una via di fuga, finiscono per rivelarsi mortali. Non c'è proporzione fra l'ampiezza smisurata del paesaggio e la fragilità dell'individuo. Utilizzando la terminologia nietzschiana, potremmo asserire che Quiroga rifiuta l'armonia classica dell'apollineo per esprimersi in un linguaggio che, nella fase dei *Desterrados*, si carica di una forza bestiale, quasi espressionista, che aderisce pienamente all'estetica del dionisiaco. Così, Héctor Murena, commenta la scelta estetica e di vita di Quiroga:

Pero era en la selva donde más patente se hacía la necesidad de espíritu; la selva sometida a la planta brutal del ritmo vegetativo, solar, donde los seres humanos son degradados en la escala de la creación, donde se cumple la infernal proeza del triunfo de la tierra, era la que más reclamaba la luz de un espíritu que la conquistara para el hombre. Entonces cometió la locura, porque era a las claras una locura que un artista se arrancara del litoral espiritualizado. Es que había comprendido que el espíritu es justamente esa locura, es ese raptó sólo a él concedido en que puede volverse contra la facilidad, contra sí mismo, para vencer el obstáculo y ser más. Tenía que cumplir esa terrible y sublime misión que le había sido encomendada: había empezado a vivir. Y aun más; cometió lo que es siempre motivo de desdén e irrisión: cambió el evidente camino de la universalidad por el problemático sendero de una selva perdida en el confín del mundo; dejó la comprensible materia de las psicologías complejas y novelescas por un puñado de hombres primarios que vivían muy cerca de la aurora de los tiempos, por los compañeros de éstos, las bestias y por un paisaje inhumano (Murena, 1981: 52).

Senza idealizzare la selva, anzi celebrandone le asperità, Quiroga ne descrive la sublime bellezza, che scaturisce da un'ambigua relazione di estasi e terrore. È il primo scrittore, nel Secolo d'Oro della letteratura ispanoamericana, a dare espressione a conflitti di carattere universale, come l'amore, la morte e la solitudine, in uno spazio geografico ben delimitato, un microcosmo propriamente ispanoamericano.

La selva quiroguiana precede la *Macondo* di García Márquez, la *Comala* di Juan Rulfo e la *Santa María* di Juan Carlos Onetti. E come *Macondo* non è un qualsiasi villaggio della Colombia, ma rappresenta la Colombia intera, se non il mondo o addirittura l'universo, così il singolo uomo che lotta per non soccombere nella selva oltrepassa il valore del singolo individuo, per diventare la metafora dell'universale umano, distante tanto dalle trasfigurazioni romantiche e moderniste quanto dalle rivendicazioni sociali del naturalismo.



La riscoperta della barbarie, di quel mondo recondito temuto dalla borghesia dell'Ottocento e dei primi del Novecento, calpestato ed oppresso dai conquistatori del XVI secolo, si identifica, nell'opera di Quiroga, con la rivalutazione dello spazio geografico e culturale ispanoamericano, capace di racchiudere in sé l'universale e il sublime più che l'apollinea bellezza dei modernisti e le sottili paure psicologiche degli scrittori europei come Maupassant, o nordamericani, come Poe.

4. Tipologie del racconto della selva

Sebbene il Quiroga dei racconti della selva descriva un mondo dove la componente indigena è piuttosto forte, tanto che il guaraní è ancora usato, per lo meno nella sua ibridazione con il castigliano, l'elemento folklorico è quasi completamente trascurato. Anche l'impegno sociale è assente dalla narrazione: l'interesse di Quiroga nel descrivere i suoi «mensú» non è certo quello dello scrittore naturalista cileno Baldomero Lillo, che denuncia le ingiustizie subite dai suoi minatori in *Sub terra*, così come fece il suo modello Emile Zola in *Germinál*. Pertanto, l'allontanamento dal modernismo e dal racconto fantastico⁴ e la scelta del crudo realismo della selva risponde principalmente alla necessità artistica di rendere l'intensità del conflitto fra l'uomo e la natura, fra la civiltà e la barbarie. Non vi è un vero interesse per l'indigenismo o per le filosofie del riscatto sociale, sono piuttosto l'ossessione per la morte e il pericolo della follia, presenti da sempre nella biografia e nell'opera di Quiroga⁵, ad attecchire facilmente nel fertile terreno dell'universo quiroguiano della selva.

L'ossessione della morte, che Quiroga sembra quasi voler esorcizzare attraverso un rito che, attraverso la scrittura, si ripete simbolicamente ad ogni racconto, è l'elemento comune di tutta la produzione quiroguiana. Nei racconti del «ciclo urbano» essa si esprime, spesso, attraverso la rielaborazione di temi già presenti nella letteratura occidentale del XIX secolo. Così, ne *La gallina degollada*, la malattia che causa il ritardo mentale dei figli della coppia Mazzini-Ferraz, fa pensare alla *Berthe* di Maupassant, mentre il mostruoso parassita che, nascosto nel cuscino di Alicia ne *El almohadón de plumas*, la fa deperire notte dopo notte succhiandole fino all'ultima goccia di sangue, rimanda ai racconti fantascientifici di Lugones.

È invece nei racconti della selva che il fantasma della morte appare nelle sue vesti più concrete, rivelandosi nella presenza del sole accecante, nella difficoltà di un lavoro manuale incessante che porta allo sfinimento, nella minaccia delle vipere, nell'incombere delle formiche, nelle piogge torrenziali e nella solitudine di un luogo dove la civiltà non si è ancora imposta del tutto. Così in racconti come *A la deriva* Paolino, morso da una vipera, trova la morte nel tentativo di raggiungere l'ospedale,

⁴ Non si può parlare di abbandono poiché Quiroga continuerà a scrivere racconti fantastici fino alla fine della sua carriera.

⁵ Segnata dal suicidio del patrigno e della prima moglie Ana María Cirés, dall'uccisione accidentale del suo migliore amico Federico Ferrando, e da altri drammatici avvenimenti.



scivolando sulla sua canoa fra le acque del Paraná. In *La miel silvestre*, un altro racconto appartenente alla raccolta *Cuentos de amor, de locura y de muerte*⁶, l'ingenuo Benincasa fa una scorpacciata di miele velenoso e, paralizzato nel cuore della selva, viene divorato dalle formiche. O, ancora, vi è la fatalità, onnipresente nella vita di Quiroga, de *El hombre muerto*⁷; un uomo inciampa su un tronco e si lascia sfuggire di mano il machete, che gli squarcia il petto inesorabilmente.

Insieme alla morte, nella selva di Quiroga, regna sovrana la follia. Ne *El perro rabioso*⁸ Federico, morso da un cane rabbioso, sprofonda nella follia fino a commettere atti irreparabili.

El veinte de marzo de este año, los vecinos de un pueblo del Chaco santafecino persiguieron a un hombre rabioso que, en pos de descargar su escopeta contra su mujer, mató de un tiro a un peón que cruzaba delante de él. Los vecinos, armados, lo rastrearon en el monte como una fiera, hallándolo por fin trepado en un árbol, con su escopeta aún, y aullando de un modo horrible. Viéronse en la necesidad de matarlo de un tiro (Quiroga, 1996: 171).

Il personaggio di Federico, in realtà, non è che la controfigura di Quiroga che, vivendo nella selva con la moglie e, a periodi, con la madre, lascia parlare i propri timori inconsci di perdere la ragione e commettere uno sproposito. La vita solitaria nella selva, d'altro canto, è fonte di un'inquietudine crescente che i racconti di Quiroga riproducono costantemente. Nel periodo in cui rimane da solo con i due figli, Eglé e Darío, Quiroga sperimenta le difficoltà di un padre che, distrutto dopo il suicidio della moglie, Ana María Cirés, si sforza di non scivolare nella follia e di occuparsi responsabilmente dei suoi figli.

Lo specchio dell'angoscia di Quiroga è riflesso in vari racconti, fra cui *El hijo*⁹, in cui un padre perde di vista il figlio, che si allontana per cacciare nella selva e non farà più ritorno. Oppure ne *El desierto*, dove la febbre consuma il povero Subecasaux, muore abbandonando a se stessi i suoi bambini, piangenti al suo capezzale.

Quiroga, inoltre, si sente irrimediabilmente attratto da questo riaccostamento, sia pur conflittuale, fra l'uomo e la barbarie. L'ambiente *misionero*, infatti, non solo gli permette di esorcizzare le sue paure attraverso la scrittura, ma gli dà anche la possibilità di conoscere personaggi eccezionali, di un pittoresco esagerato, che descrive attraverso un realismo deformante che, se non retrocede fino al fantastico, si avvicina quantomeno al meraviglioso. Ne *Los desterrados*, Quiroga tocca l'apice della propria arte, proprio perché riesce a descrivere uomini le cui storie appaiono incredibili, assurde, estreme al punto da sembrare fantastiche, senza esserlo fino in fondo. Così, nell'universo di Misiones, vi sono personaggi come Juan Brown, un ex studente di ingegneria capitato per caso nella regione, che inspiegabilmente decide di non muoversi più da Misiones o Santiago Rivet¹⁰, brillante chimico che ha abbandonato, con gli anni, ogni velleità intellettuale. Entrambi

⁶ Come, d'altra parte, anche i due racconti citati sopra.

⁷ *Los desterrados*.

⁸ Appartenente alla raccolta *Cuentos de amor, de locura y de muerte*.

⁹ *Más allá*.

¹⁰ *Tacuara Mansión*.



sono dei «despojos humanos» o «ex hombres», che una notte, rimasti senz'alcool, vuotano un'intera damigiana di benzina: Rivet, più fragile del colossale Juan Brown, morirà qualche ora dopo. Ancora più straordinaria e quasi mitica, è la figura di Paraná. Soldato brasiliano allo sbando, arriva a Misiones e lavora come *peón*, ma quando i padroni lo insultano o cercano di approfittare di lui, o addirittura, in un caso, vorrebbero pagargli il salario a colpi di revolver, João Pedro si ribella, si difende, finendo per risultare vittorioso nei duelli all'ultimo sangue che si vede costretto ad affrontare, per non rimetterci la pelle a sua volta. E, poi, vi è il dottor Else¹¹, il distillatore di arance che, in preda all'alcool e al delirio, spara alla figlia scambiandola per un ratto.

Vi è, infine, una terza tipologia di racconto in cui i termini dello scontro fra la civiltà e la barbarie vengono completamente capovolti: si tratta dei racconti che hanno gli animali per protagonisti. L'influenza di Kipling è evidente, ma se il maestro inglese esalta la ragione dell'uomo bianco, segno distintivo del colonizzatore, Quiroga assume il punto di vista degli animali, per condannare in blocco la barbarie dell'uomo che invade gli spazi naturali e calpesta i suoi equilibri. Ne *El regreso de Anaconda*, la regina della selva critica così l'atteggiamento spietato dell'uomo, spronando gli animali alla rivolta:

Todos somos iguales, pero juntos. Cada uno de nosotros, de por sí, no vale gran cosa. Aliados, somos toda la zona tropical. ¡Lancémosla contra el hombre, hermanos! ¡Él todo lo destruye! ¡Nada hay que no corte y ensucie! ¡Echemos por el río nuestra zona entera, con sus lluvias, su fauna, sus camalotes, sus fiebres y sus víboras! ¡Lancemos el bosque por el río, hasta cegar! (Quiroga, 1996: 613).

5. Conclusioni

Quando partì per Parigi o quando, al suo ritorno a Montevideo, fondò con gli amici il *Consistorio del Gay Saber*, il giovane Quiroga vestiva in modo raffinato e si dava arie da poeta modernista, come si può constatare anche dalla sua prima raccolta, *Los arrecifes de coral*. Indubbiamente, il modernismo, rappresentò un'esperienza positiva per Quiroga, proprio perché riuscì ad infondergli quel gusto letterario eclettico ed esterofilo, che lo portò a formarsi su Maupassant, Poe, Villiers de L'Isle Adam, etc., autori che sapranno infondere a Quiroga il gusto per il racconto moderno. Inoltre, il rifiuto per l'universo borghese, per la volgare convenzionalità della società cosiddetta civile, seducono immediatamente Quiroga.

Tuttavia, non è attraverso il volo sublime dell'albatros, o il canto del cigno morente, che Quiroga si eleverà al di sopra della mediocrità borghese, bensì riscoprendo la selva, la barbarie temuta e ignorata dagli scrittori romantici, disprezzata e distrutta dai *conquistadores*. Qui Quiroga riproduce i conflitti interiori che lo tormentano fin dalla fanciullezza, esorcizzando la morte attraverso la sua rappresentazione ritualizzata nella scrittura. Quindi, dà vita ad un mondo in cui il realismo si fonde con il meraviglioso,

¹¹ *Los distiladores de naranjas*.



come ne *Los desterrados* e, in alcuni racconti, come nella saga di *Anaconda*, capovolge la dicotomia civiltà-barbarie, identificandosi con il punto di vista della selva violentata dalla presenza invasiva dell'uomo.

Come scrive Marta Canfield, nella rappresentazione quiroguiana della selva c'è una certa sacralità e spiritualità.

Hay en Quiroga una mística de la selva y de la vida salvaje así como Arguedas desarrollará, un poco más tarde, una mística del indio y de la vida del ayllu. Para ambos la lengua literaria no fue un fin en sí misma sino el producto de un esfuerzo enorme para formular un mundo más verdadero. [...] Tanto en Arguedas como en Quiroga esta mística de la naturaleza está acompañada por un panteísmo más o menos velado, mas o menos reconocido, [...] (Quiroga, 1996: 1364).

È precisamente nella riscoperta di questo universo mitico, troppo tempo rimasto sotterraneo, che consiste la grandezza di Quiroga. Esattamente come Arguedas, Quiroga fa parlare quel mondo ignorato e ingiustamente disprezzato, che la «civiltà» latinoamericana aveva relegato nella «barbarie», ma che di fatto costituisce le radici culturali dell'America latina e contribuisce a formare quel complesso «mestizaje cultural» che caratterizza i popoli ispanoamericani.

Riferimenti bibliografici

- Baudelaire C., *Les fleurs du mal*, Editions Garnier Frères, Paris, 1961.
- Bratosevich N., *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*, Gredos, Madrid, 1973.
- Darío R., *Azul*, Cátedra, Madrid, 2007.
- Delgado J.M., Brignole A.J., *Vida y obra de Quiroga*, Ed. García y Cía y Cía, Montevideo, 1939.
- Echeverría E., *El matadero*, Cátedra, Madrid, 2003.
- Fleming L., *Prólogo a Horacio Quiroga. Cuentos*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Franco J. (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona, 1993.
- Galeano E., *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo Veintiuno, México-Madrid-Bogotá, 1977.
- García Márquez G., *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid, 2000.
- Jitrik N., *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*, Ed. Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1959.
- Lugones L., *Las fuerzas extrañas*, Cátedra, Madrid, 1996.
- Martínez Estrada E., *El hermano Quiroga*, Arca, Montevideo, 1937.
- Murena H., *Horacio Quiroga*, en Agosti H.P. y otros, *El ensayo argentino 1930-1970*, Ceal, Buenos Aires, 1981.
- Onetti J.C., *Hijo y padre de la selva*, en *El País*, Secc. *La cultura*, Madrid, 20 de febrero de 1987.



- Orgambide P., *Horacio Quiroga, una biografía*, Planeta Biografías del Sur, Buenos Aires, 1994.
- Pasternick E.L., *El mito en la obra de Horacio Quiroga*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1997.
- Pollman L., *Literariedad y americanidad. Aspectos del cuento quiroguiano en Techniques narratives représentations du monde dans le conte Latino-Américain*, París, Centre de recherches interuniversitaires sur le champs culturels en Amérique Latine, 1987.
- Quiroga H., *Todos los cuentos, Edición crítica* de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, Allca XX, Madrid-Paris-México-Buenos Aires-São Paulo-Rio de Janeiro-Lima, 1996.
- Rela W., *Horacio Quiroga. Repertorio bibliográfico anotado 1871-1971*, Casa Pardo Sac, Buenos Aires, 1972.
- Rodríguez Monegal E., *El desterrado, vida y obra de Horacio Quiroga*, Losada, Buenos Aires, 1968.
- Rodríguez Monegal E., *Genio y figura de Horacio Quiroga*, Eudeba, Buenos Aires, 1967.
- Romano E., *Horacio Quiroga en Capítulo* núm. 48, C.E. de A.L., Buenos Aires, 1980.
- Zum Felde A., *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, II, Imp. Nacional Colorada, Montevideo, 1930.