Plurentes. Artes y Letras
Núm. 17, e132, Artículos de investigación, 2026
https://doi.org/10.24215/18536212e132
ISSN 1853-6212 | https://revistas.unlp.edu.ar/PLR
Recibido: 09/10/2026 - Aceptado: 09/10/2026

Continuidad y cambio en ediciones impresas y digitales de “El almohadón de pluma(s)” de Horacio Quiroga

Continuity and Change in Print and Digital Editions of Horacio Quiroga's "El almohadón de pluma(s)" (“The feather pillow”).

Mauro Kein
maurokein1990@gmail.com
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen | El presente trabajo analiza dos pares de propiedades contrapuestas —unidad/fragmentación y preeminencia textual/disputa transmedia— que la teoría asocia al "orden del libro" y al orden de la textualidad digital. A partir de un corpus de cuatro ediciones de "El almohadón de pluma(s)", de Horacio Quiroga —la revista *Caras y Caretas* (1907), el libro *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917) y dos ediciones digitales—, se contrastan ambos órdenes de representación de lo escrito. El estudio permite postular no solo rupturas entre la cultura impresa y la digital, sino también continuidades que coexisten en los modos actuales de edición y lectura.

Palabras clave | Horacio Quiroga, edición, cultura impresa, textualidad digital, lectura transmedia

Abstract | This paper analyzes two pairs of opposing properties —unity/fragmentation and textual preeminence/transmedia dispute— which theory associates with the "order of the book" and the order of digital textuality. Both orders of written representation are contrasted on a corpus of four editions of Horacio Quiroga's *The feather pillow* —the magazine *Caras y Caretas* (1907), the book *Tales of love, madness and death* (1917), and two digital editions. The study makes it possible to postulate not only ruptures between print and digital culture, but also continuities which coexist in current modes of editing and reading.

Keywords | Horacio Quiroga, editing, print culture, digital textuality, transmedia reading

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Introducción

El presente trabajo analiza dos pares contrapuestos de propiedades que han sido definidas como características de órdenes opuestos de representación y transmisión de lo escrito que hoy marcan, junto a la todavía perdurable escritura manuscrita, la existencia de un ecosistema híbrido entre la cultura impresa y la cultura digital (Chartier, 2018). Esta propuesta se inscribe en el Proyecto (PI+D H1009): Usos de la poesía en la teoría, usos de la teoría en la escritura crítica y formas de la teoría en la poesía.[1]

Tomamos en cuenta para nuestro análisis un corpus de ediciones del relato "El almohadón de pluma(s)", del escritor uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937), el cual nos permite contrastar elementos presentes en las distintas ediciones impresas que han sido señalados como característicos del "orden del libro" (linealidad o unidad, preeminencia textual), frente a otras propiedades (discontinuidad o fragmentación, disputa transmedia) pertenecientes a un orden emergente como resultado del pasaje de la página impresa a la pantalla en sus diversas variantes (computadoras de escritorio y portátiles, tablets, lectores electrónicos, teléfonos inteligentes) (Chartier, 2018; Philips y Kovač, 2022). El estudio de estas propiedades en el corpus específico nos permite postular algunas rupturas, pero también continuidades entre la cultura impresa y la cultura digital que coexisten hoy en los modos de edición, circulación y consumo de textos literarios.

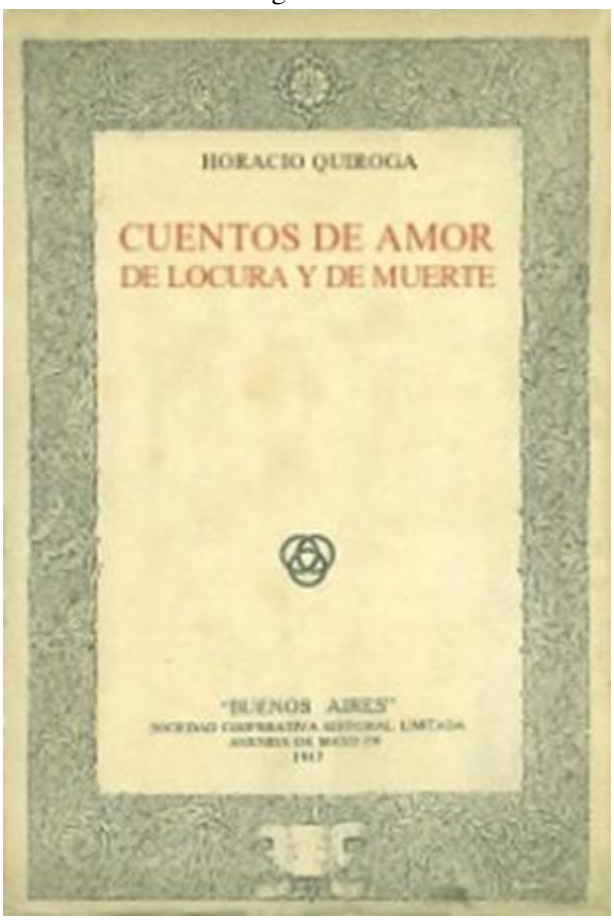
Estructura lineal vs. estructura fragmentaria (o unidad vs. discontinuidad)

En el capítulo "Defining the Book", Philips y Kovač (2022) exponen las dificultades para dar una definición unívoca de lo que es un libro: "la definición social del libro no tiene sentido sin su definición técnica, y esta no puede ser incorporada a los mecanismos regulatorios sin la explicación de los factores sociales que sostienen el estatus especial del libro" (Philips y Kovač, 2022, p. 21). En este conflicto encuentran la necesidad de precisar las características propias del libro definiéndolo como una "arquitectura de la información" específica: título, autor, tapa y contratapa, estructura lineal sostenida en páginas numeradas y separación en capítulos, entre otras, son según los autores las características comunes que hacen a la organización de la información propia del régimen libresco tal y como comenzó a desarrollarse a partir de la progresiva difusión de la imprenta en los países europeos a mediados del siglo XV.

La primera edición de *Cuentos de amor de locura y de muerte* (Sociedad Cooperativa Editorial Limitada de Buenos Aires, (Quiroga, 1917a), colección de dieciocho relatos (entre ellos, "El almohadón de pluma") reunidos por Horacio Quiroga, cumple en casi su totalidad con las características señaladas. Teniendo en cuenta su contexto, esta publicación significa casi un punto de partida para el proyecto editorial dirigido por Manuel Gálvez, puesto que el libro de Quiroga es el segundo título lanzado por el sello. Al mismo tiempo, el rol de Gálvez en tanto editor y selector de un catálogo que prioriza la publicación de obras de escritores y escritoras rioplatenses con tiradas a bajo precio es también la culminación de casi dos décadas de constitución de un primer campo editorial en Argentina, resultado de una ampliación del público lector y de un mercado extendido de bienes culturales (Merbilhaá, 2014; Delgado, 2020).

https://doi.org/10.24215/18536212e132

Figura 1 ↑



Primera edición en formato libro de *Cuentos de amor de locura y de muerte*

En consonancia con la búsqueda progresiva de una mayor portabilidad del material impreso en vistas de facilitar su lectura (asunto que había sido prioritario desde las primeras épocas de la imprenta), las dimensiones de la edición de *Cuentos…* ocupa unos 18 cm de alto por 12 cm de ancho, lo que se conoce como formato en octavo o de bolsillo. En la portada (Figura 1) vemos gran parte de la estructura de la información propia del "orden del libro": nombre del autor en la parte superior, título de la obra en la parte central, logo y datos del sello editorial hacia la parte media e inferior.

Por último, la edición presenta una serie de singularidades inherentes a la forma del libro y que hacen de la "estabilización de la página" uno de sus elementos centrales. Los rasgos de esta estabilización son explicitados por Philips y Kovač:

> …estaba en la naturaleza de la imprenta que el contenido en las copias del mismo texto en la misma edición fuera idéntico (…) la identidad de la página tuvo consecuencias profundas y duraderas: paginación, índices y contenido textual fueron establecidos, ofreciendo "formas prácticas de acceso a los textos y haciendo una contribución crucial a la máquina de leer en la que el libro se había convertido" (van der Weel, 2011, p. 85) (Philips y Kovač, 2022, p. 38).

En tal sentido, una de las últimas páginas del libro contiene el índice de los relatos incluidos, entre los cuales "El almohadón de pluma" figura octavo, dando inicio en la página 93 y culminando, respetando la estructura lineal propia del libro, en la página 98 (Figura 2). Un aspecto a destacar es que el índice,

además de señalar la organización de la totalidad de los cuentos, permite identificar la ubicación del relato dentro de la serie (en este caso, “El almohadón…” se encuentra entre “Los buques suicidantes” -p. 87- y “El perro rabioso” -p. 99). Puntualmente en el caso de Quiroga, este aspecto se torna relevante dado que en ediciones posteriores el autor decide eliminar 3 relatos de la colección, entre los cuales figura “El perro rabioso”. Esta práctica es habitual en el escritor uruguayo: en la segunda edición de *Anaconda* (1921), preparada por Babel en 1937, el editor aclara que “el autor ha suprimido algunos cuentos para darle unidad al volumen” (Olea Franco, 2008, p. 477). Esta idea de “unidad”, que presupone una lectura completa de la colección presentada, no es algo que trascienda la historicidad misma de la constitución de una infraestructura de la información que hizo del libro; por un lado, un objeto con características materiales específicas y, por otro, la obra de un autor en tanto discurso unitario dirigido a un público más o menos específico de lectores (Chartier, 2018).

Figura 2 ↑



ÍNDICE

	Pág.
Una estación de amor	5
Los ojos sombríos	33
El solitario	45
La muerte de Isolda	53
El infierno artificial	63
La gallina degollada	75
Los buques suicidantes	87
El almohadón de pluma	93
El perro rabioso	9?
A la deriva	111
La insolación	117
El alambre de púa	127
Los mensú	143
Yaguaí	159
Los pescadores de vigas	175
La miel silvestre	185
Nuestro primer cigarro	193
La meningitis y su sombra	207

Índice de la primera edición en formato libro

Son los cimientos de esta infraestructura los que la textualidad electrónica comienza a desestabilizar desde los primeros procesos de digitalización en la década de 1970, pero especialmente a partir del desarrollo de Internet veinte años más tarde. Para trabajar sobre estas desestabilizaciones elegimos tomar la publicación digital de “El almohadón de plumas” en el sitio web de Ciudad Seva (www.ciudadseva.com), creado en 1995 por el escritor puertorriqueño Luis López Nieves (LLN) y hoy administrado por la escritora Mara Daisy Cruz. El sitio, además de ser un instrumento de presentación, propaganda y difusión de la obra literaria de su creador, posee una Biblioteca Digital autodefinida como “una de las bibliotecas literarias más importantes de Internet, en cualquier idioma.”

https://doi.org/10.24215/18536212e132

Respecto de la linealidad y la unidad referidas para su publicación en formato de libro, percibimos una diferencia notoria en cuanto a que el relato de Quiroga se encuentra de por sí fuera de contexto. En primer lugar, podemos marcar elementos visuales que contrastan fuertemente con la identidad de la página impresa señalada anteriormente. En la parte superior de la página (lo que en diseño web se conoce como *header*) encontramos dos secciones. La primera es netamente publicitaria: en el centro, bajo el título del portal, leemos la inscripción "Casa digital del escritor Luis López Nieves", que sirve como hipervínculo a una página específica con datos personales y detalles de la obra del escritor. En la esquina superior izquierda se visualiza la portada de un libro de LLN, imagen programada para cambiar por la de una tapa distinta cada cinco segundos. En la esquina superior derecha encontramos un botón de color rojo con la leyenda "Únete", una invitación al usuario a suscribirse a "NotiCuento" para recibir "gratis un clásico semanal" (Figura 3).

Figura 3 ↑



Versión digital del cuento en el sitio web de Ciudad Seva

En segundo lugar, debajo de estos elementos, una barra de navegación horizontal de color rojo oscuro cruza todo el ancho de la pantalla con una serie de hipervínculos hacia páginas informativas sobre LLN u otras secciones del sitio. Nos parece relevante marcar las marcas publicitarias y los hipervínculos del sitio (que se repiten de modo similar en el sector inferior de la página, en la sección denominada *footer*, en la que por cuestiones de extensión no detenemos nuestro análisis) porque estos se enlazan, desde nuestro punto de vista, con aspectos propios de modos de circulación de lo impreso por fuera de la forma del libro, tal el caso de las revistas periódicas, largamente relegadas de los estudios literarios por considerarlas "demasiado marcadas [por su publicidad y actualidad] para integrarlas en el panteón cultural de los escritos dignos de conservación e interpretación" (Ehrlicher, 2014, p. 27).

Finalmente, en la sección central de la página (también visible en la Figura 3) se presenta el texto de Quiroga, transcrito en lo que representa una página blanca sobre un fondo color beige. En cuanto a la visualidad del texto, un detalle que salta a la vista es el cambio del uso de la sangría normal que marca

el inicio de cada párrafo en la edición de (1917b) por una alineación total del texto hacia la izquierda y la utilización de una sangría alemana (esto es, la utilización de líneas en blanco) para marcar la separación entre los párrafos. Si bien algunos elementos identificados como propios del orden del libro se mantienen (el título del cuento, el nombre del autor) otros, sin embargo, ya no forman parte de la presentación del texto: no hay una linealidad sostenida en la sucesión de páginas numeradas, sino que el relato se presenta como una extensión indefinida que debe ser "descubierta" por el lector mientras se desplaza hacia abajo por la página web (el término *scrollear* que utilizamos para designar este acto sobre la pantalla proviene del inglés *scroll*, cuya traducción es "rollo"). Percibimos así una pérdida por partida doble: pérdida de la unidad que preocupaba a Quiroga en tanto "El almohadón…" como parte del libro *Cuentos de amor…* pertenece a una serie lineal y ordenada cuya recepción lectora puede ser más o menos condicionada por aquellos relatos ubicados inmediatamente antes o después del cuento; por otra parte, pérdida de la noción de obra que se reconoce como consustancial al objeto libro, transformando al cuento del escritor uruguayo en un fragmento textual aislado de su obra, aunque potencialmente interconectado a una red infinita de nuevos vínculos y relaciones. Esta atomicidad es fácil de alinear con la idea de fragmentación de la escritura electrónica y que está directamente relacionada con la materialidad propia de las dos ediciones analizadas hasta el momento, tal como puntualiza Roger Chartier:

> La discontinuidad existe incluso en las aparentes continuidades. La lectura frente a la pantalla es una lectura segmentada, atada al fragmento más que a la totalidad (...) La discontinuidad y la fragmentación de la lectura no tienen el mismo sentido cuando están acompañadas de la percepción de la totalidad textual contenida en el objeto escrito y cuando la superficie luminosa muestra fragmentos textuales destacados y autónomos (Chartier, 2018).

Preeminencia textual-visual vs. diálogo-disputa transmedia

En las características propias del orden del libro mencionadas por Philips y Kovač (Philips y Kovač, 2022, p. 21), hay dos que deliberadamente dejamos para retomar en esta sección: un cuerpo textual apoyado a veces por imágenes. También mencionamos, en relación a las publicidades del sitio web de Ciudad Seva, que durante mucho tiempo las revistas periódicas habían sido caracterizadas como objetos menores dentro del mercado de bienes culturales, sin despertar por esa causa el interés de los estudios literarios. No obstante, de un tiempo a esta parte, algunos trabajos comenzaron a hacer foco en cómo este tipo de publicaciones surgidas entre finales del siglo XIX y comienzos del XX (*Caras y Caretas*, *Fray Mocho*) produjeron una dinámica propia entre las variables textuales e icónico-visuales de los objetos con las de circulación y consumo de lo escrito, tensionando las posiciones más tradicionales de la prensa periódica y colaborando activamente en la conformación de una incipiente profesionalización del escritor y del campo editorial en la Argentina (Rogers, 2008; Giaccio, 2021).

Figura 4 ↑



Primera edición impresa del cuento en la revista *Caras y Caretas* (1907)

Estas consideraciones resultan especialmente pertinentes para el caso de "El almohadón de plumas" dado que su primera publicación impresa fue justamente en el ejemplar N°458 del semanario *Caras y Caretas* (con fecha 13 de julio de 1907). La publicación del texto es a doble página, sin numerar, con dos ilustraciones, una en cada página, firmadas por Fernández Peña (Figura 4). Desde la perspectiva de las variantes textuales que pueden observarse en relación a su publicación en formato libro diez años más tarde, la más llamativa (aunque posiblemente la menos significativa) es la que modifica el título: mientras en el semanario el relato aparece como "El almohadón de plumas", en el libro de cuentos Quiroga quita el plural al segundo sustantivo. Por otra parte, si bien el mismo autor asegura al editor que para su publicación en el semanario suele adaptar los textos según el formato y extensión que este le requiere haciendo "minuciosos esfuerzos estilísticos", un análisis general de los cuentos en ambas ediciones lleva a postular, más allá de las restricciones de formato, una decisión general de suprimir frases y palabras en búsqueda de una mayor condensación narrativa (Olea Franco, 2008: 469, 475).

Además del análisis de variantes, otros aspectos de interés que esta primera edición impresa en formato de revista periódica permite observar en relación al formato propio del "orden del libro" son, por un lado, la ausencia en la revista de un índice ordenador y la linealidad apoyada en la numeración de páginas que sí está presente en el libro *Cuentos de amor*…. Esta característica puede adjudicarse al carácter esencialmente misceláneo de *Caras y Caretas*: publicidades, noticias de actualidad, textos literarios, poemas, imágenes y fotografías se imbrican en una continuidad sin orden aparente que pone en cuestión el principio de linealidad y organización del formato del libro. Alejandro Parada, en

un estudio dedicado a las representaciones sobre la lectura y la escritura de las mujeres en uno de los semanarios más importantes de la época, concluye que "los *magazines* (...) debido a su diagramación gráfica en distintas secciones y por su facilidad de transporte en la ciudad, mutaron las formas y los modos de leer, ya que diseñaron el uso de una 'apropiación fragmental' de la lectura" (Parada, 2011, p. 7). Si bien Chartier propone una fragmentación en la apropiación de lo escrito cualitativamente distinta para el mundo digital en que hoy leemos, no deja de resultar interesante observar estos giros disruptivos hacia el interior mismo del orden del libro.

Por otro lado, la inclusión de un lenguaje icónico y visual en diálogo con el texto escrito resulta también una innovación que modifica los circuitos de producción del texto, ampliando la recepción y la construcción de sentidos en múltiples direcciones, no solo hacia el lector, sino también entre los propios productores (autor e ilustrador) (Mascioto, 2016). En el contexto puntual de la edición de "El almohadón de plumas" en 1907 contamos con dos imágenes ilustradas en blanco y negro. La primera antecede al cuerpo textual ocupando la parte superior de la página y parte de la columna izquierda del relato, y subsume tanto el título del cuento como una serie de elementos visuales que dialogan entre sí y establecen conexiones con el texto, prefigurando y propiciando distintos sentidos de lectura. El elemento visual más llamativo y a la vez más lineal en relación con lo narrado - en particular porque los dos primeros párrafos del texto están enfocados puntualmente en la relación de la pareja - es la ilustración de Alicia y Jordán, los protagonistas del relato, vestidos con prendas de claro estilo aristocrático y otros atavíos propios de la clase alta urbana, en especial en la figura masculina (el bastón, la galera negra, el monóculo). Más interesante es observar la diferencia de edad que pareciera existir entre ambos, algo que no está explicitado en el cuento, así también como la disposición de los cuerpos en la ilustración: mientras la joven mujer que representa a Alicia toma del brazo y mira embelesada a Jordán, este permanece impasible mirando al frente, en consonancia con la descripción del trato pétreo del marido en la relación de pareja. Otros elementos de la ilustración dialogan de manera más simbólica con la posterior "enfermedad" y suerte de Alicia: de su vestido sale el mango de la guadaña con la que típicamente se representa a la muerte, mientras que en el lado derecho vemos media calavera sobre el almohadón de plumas que titula al relato. La segunda ilustración ocupa, a diferencia de la primera, el centro de la página, y representa una "escena de alcoba" donde la postración definitiva de Alicia, completamente sola en su cama matrimonial, hace destacable la diferencia entre la joven Alicia de la primera ilustración y esta mujer pálida, consumida y al borde de la muerte.

Ahora bien, para terminar nuestro recorrido crítico quisiéramos preguntarnos en qué medida este novedoso diálogo entre texto e imagen de comienzos del siglo XX puede equipararse a los diálogos abiertos por las nuevas tecnologías en la edición digital de textos escritos hacia otros ámbitos artísticos que exceden el campo de lo visual para incluir también lo sonoro (tanto en el área de la música como en el campo de la puesta en voz de los textos), y la animación programada de las imágenes que provocan un desplazamiento hacia una estética más vinculada a los videojuegos, entre otros elementos. Algunos de estos diálogos entre lenguajes diversos pueden ser analizados en la edición digital de "El almohadón de plumas" llevada a cabo por el Ministerio de Educación argentino durante el año (Cuento digital..., 2021). Hay que tener en cuenta que esta edición se presenta accesible a cualquiera que tenga un dispositivo que posea una pantalla, pero tiene una particular orientación pedagógica que invita a ser utilizada para el trabajo docente en las aulas.

Si bien en *Caras y Caretas* la cultura visual marcada por el uso de imágenes ilustradas y fotografías se impuso como un rasgo de modernidad de los tiempos en el contexto de un público lector que demandaba nuevas formas de acceso a la información, para el caso de las narraciones literarias, como es el caso del cuento de Quiroga, el texto conservaba aún su preeminencia por sobre la imagen en

cuanto al espacio ocupado dentro de la página. No obstante, en la cuarta variable que menciona para pensar la relación entre texto e imagen en una revista algo posterior, y con mayores posibilidades técnicas, la Revista Multicolor de los Sábados, Mascioto (Mascioto, 2016, p. 16) señala la figura del diagramador de página, a propósito de una serie de imágenes del artista uruguayo Guillermo Hebequer que justamente dialogan de manera distinta, ganando un rol predominante por sobre el texto que ilustran: "las imágenes parecían brotar de un fondo sobre el que se estampaba el texto, como si los relatos hubieran sido pegados sobre una superficie acuarelada". En esta línea podemos encuadrar la idea de diseño visual de esta edición digital de "El almohadón de plumas": son cuarenta páginas completamente ilustradas en las que el texto original de Quiroga es selectivamente fragmentado, sin necesidad de respetar la unidad textual del párrafo, y es presentado en la página ilustrada con la estética propia de un *post-it*, un pedazo de papel amarillo pegado sobre la ilustración (incluso todos los recuadros que tienen texto poseen en uno de sus vértices la simulación de un pequeño pliegue propio del papel) (Figura 5).

Figura 5 ↑



Página de la edición digital desarrollada en el portal www.educ.ar

Sin embargo, lo interesante de esta propuesta digital no reside en el cambio de lenguaje dominante desde lo textual a lo visual (algo que podría pensarse como propio de los libros ilustrados con una tradición establecida en la literatura infanto-juvenil), sino en una multiplicidad de lenguajes que confluyen en cada página, construyendo una suerte de experiencia inmersiva para quien recorre cada página. Aludiendo a teóricos de la imagen como George Didi-Huberman y John Berger, Inés Dussel afirma que

> …lo visual y lo verbal son dos lenguajes que tienen puntos en contacto pero (...) no son asimilables. Todos los lenguajes (también los sonidos y los gestos) están llenos de ambivalencias, y otorgarles un significado por sobre otros involucra vérselas con esa parte misteriosa de la significación (Dussel, 2021, pp. 5-6).

En este sentido, en ese campo de disputa por la significación en cada página de la edición digital podemos identificar una pluralidad de lenguajes que aparecen dialogando entre sí. En primer lugar, hay que señalar el lenguaje sonoro, en una variedad diversa de registros: por un lado, hay una puesta en voz de cada fragmento que ocupa la página, y que dialoga con la tradición del audiolibro que hoy por hoy tiene un lugar propio dentro de los espacios de producción en crecimiento dentro de la industria editorial (Philips y Kovač, 2022, pp. 27-34). Por otro lado, hay un registro de sonidos tanto de los objetos del relato (el automóvil que traslada a los recién casados, la cuchilla que perfora el almohadón para dilucidar qué guarda dentro) como de los diferentes personajes (los pasos de Jordán que retumban en la casa solitaria, los gemidos del llanto de Alicia o sus gritos ante las alucinaciones que la acosan en su convalecencia) que pueden remontarse a las tradiciones del radioteatro y que dialogan actualmente con producciones narrativas en formato sonoro como diversos *podcasts*. Por último, hay una pista musical compuesta de manera original para cada una de las páginas de la edición. De este modo, además de lo textual y lo visual hay que considerar cómo el lenguaje sonoro entra en el diálogo con el sentido, enriqueciendo mediante significaciones diversas el cuerpo textual original del relato de Quiroga.

En segundo lugar, hay aspectos visuales que más allá de la ilustración hacen uso de las posibilidades de la programación para producir animaciones tanto por defecto, a partir de la permanencia del usuario en la página (por ejemplo, la animación de un cielo de nubes tormentosas atravesadas por titilantes luces azuladas que remiten a descargas eléctricas - para representar “el rígido cielo de amor” de la pareja; o el efecto de zoom automático hacia la ventana de la habitación matrimonial en la presentación de la casa de los protagonistas - “La blancura del patio silencioso -frisos, columnas y estatuas de mármol-producía una otoñal impresión de palacio encantado”). Sumado a estos aspectos animados, hay un nivel más que requiere la interacción directa del usuario vía el *click*, a veces en cualquier parte de la página, a veces en lugares puntuales sutilmente señalados por medio de cambios específicos en tonalidades, brillos y colores, y que generan un cambio, por medio de herramientas de programación web, en la ilustración de la página: en el caso del cielo tormentoso, un *click* en el centro de la imagen hace desplazar las nubes del primer plano para descubrir a Jordán y Alicia abrazados entre un mar de nubes que se tornan más oscuras haciendo el ambiente más lúgubre (Figura 6); en el caso del zoom mencionado en el patio de la casa, un *click* sobre la hoja izquierda del antiguo ventanal hace que se abra y permite ver una Alicia taciturna en el interior de la casa (Figura 7). Si bien podemos encontrar una búsqueda similar a la de estos recursos en las tradiciones de la edición impresa en lo que en determinados trabajos de edición de literatura infantil se conocen como libros animados o libros-objeto, que requieren una “ingeniería del papel” para el desarrollo de *pop-ups* o interacciones que generan

Figura 6 ↑



La misma página del cuento antes y después del *click* del lector sobre uno de los elementos “reactivos” de la ilustración

desplazamientos en las ilustraciones del libro, las posibilidades que la programación permite en diálogo con los demás recursos (textuales, visuales, sonoros) acercan las experimentaciones de la edición analizada a una estética más cercana a la que hoy por hoy se utiliza, por ejemplo, en el desarrollo de videojuegos. Este diálogo concertado entre todos los lenguajes apuntados ha sido señalado como componente de una nueva forma narrativa que implica una "interacción guionada" (Dussel, 2021, p. 7) por parte del usuario y a la vez la necesidad de una "lectura transmedia" por parte del lector (Albarello, 2019).

Figura 7 ↑



Los mismos recursos dinámicos e interactivos que brinda el lenguaje de programación Javascript son utilizados en todas las páginas de esta versión digital del cuento de Quiroga

Conclusión

El análisis intentó poner en cruce dos pares de elementos que son leídos desde algunas propuestas teóricas como característicos de órdenes contrapuestos: los primeros, el de unidad o linealidad y el de preeminencia textual, pertenecientes al orden del libro; los segundos, el de fragmentación y el diálogo o disputa transmedia, correspondientes al orden de la textualidad digital. Para el análisis contrastamos cuatro ediciones del mismo texto literario (el cuento "El almohadón de plumas" de Horacio Quiroga) en un periodo de larga duración, lo que nos permitió ver algunas rupturas, como la pérdida de la unidad en la ausencia de la percepción de la totalidad material de la obra, pero también una serie de continuidades, como la relación entre texto e imagen, que ya estaba presente en la primera edición de 1907. Otros aspectos, sugeridos hacia el final del análisis, como la figura de lector interactivo y transmediático que podríamos pensar en el contexto de las nuevas textualidades digitales, serán temas de análisis en futuros trabajos.

Declaración de uso de inteligencia artificial generativa

No se utilizaron herramientas de IAG durante ninguna de las etapas de producción del artículo.

Referencias

Albarello, F. (2019). *Lectura transmedia: leer, editar y escribir en un ecosistema de pantallas*. Ampersand. ↑

Chartier, R. (2018). *Las revoluciones de la cultura escrita*. Gedisa. ↑

Cuento digital «El almohadón de plumas» de Horacio Quiroga [Recurso digital interactivo]. (s. f.). *Educ.ar Portal*. Recuperado 15 de diciembre de 2021, de https://www.educ.ar/recursos/124244/cuento-digital-el-almohadon-de-plumas-de-horacio-quiroga ↑

Delgado, V. (2020). *Semblanza de Manuel Gálvez (Paraná, 1882 - Buenos Aires, 1962)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal Editores y Editoriales Iberomericanos. ↑

Dussel, I. (2021). *Los recursos digitales en el aula: pobreza y riqueza de los nuevos lenguajes*. Ministerio de Educación de la Nación. ↑

Ehrlicher, H. (2014). El estudio de revistas culturales en la era de las humanidades digitales. Reflexiones metodológicas para un debate. En V. Delgado, A. Mailhe, y G. Rogers (Comps.), *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* (pp. 26-45). EDULP. https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/180501 ↑

Giaccio, L. (2021). La «magazinización» de La Nación a comienzos del siglo XX: nota para una historia de los diarios argentinos. *Anuario sobre Bibliotecas, Archivos y Museos Escolares*, *1*(1), 179–192. ↑

Mascioto, M. A. (2016). *Nuevas formas de visualidad en los años treinta: La literatura y la imagen en la Revista Multicolor de los Sábados* [Ponencia]. IV Coloquio Internacional Literatura y Vida, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Rosario, Argentina. https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/116341 ↑

Merbilhaá, M. (2014). 1900-1919. La organización del espacio editorial. En J. L. De Diego (Ed.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)* (pp. 31-61). Fondo de Cultura Económica. ↑

Olea Franco, R. (2008). Horacio Quiroga y el cuento fantástico. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, *56*(2), 467-487. https://doi.org/10.24201/nrfh.v56i2.972 ↑

Parada, A. (2011). Las mujeres y sus representaciones de la lectura y la escritura en la revista Fray Mocho (1912-1918). *Mora*, *17*(1), 69-86. ↑

Philips, A. y Kovač, M. (2022). *Is this a book?* Cambridge University Press. ↑

Quiroga, H. (1907). El almohadón de plumas. *Caras y Caretas*, (458), 71-72. ↑

Quiroga, H. (1917a). *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Sociedad Cooperativa Editorial Limitada. ↑

Quiroga, H. (1917b). *El almohadón de plumas*. Biblioteca Digital Ciudad Seva.

https://ciudadseva.com/texto/el-almohadon-de-plumas/ ↑

Rogers, G. (2008). *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. EDULP. https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/15933 ↑

Notas

1 En el marco de ese proyecto, esta propuesta de trabajo ganó una beca del Consejo Interuniversitario Nacional. El otorgamiento de esa beca fue anunciado en septiembre de 2024, pero subejecutada entre octubre de 2025 y julio de 2026, en gran parte por la sistemática política de vaciamiento en investigación, ciencia y tecnología que sostiene el actual gobierno nacional. ↑