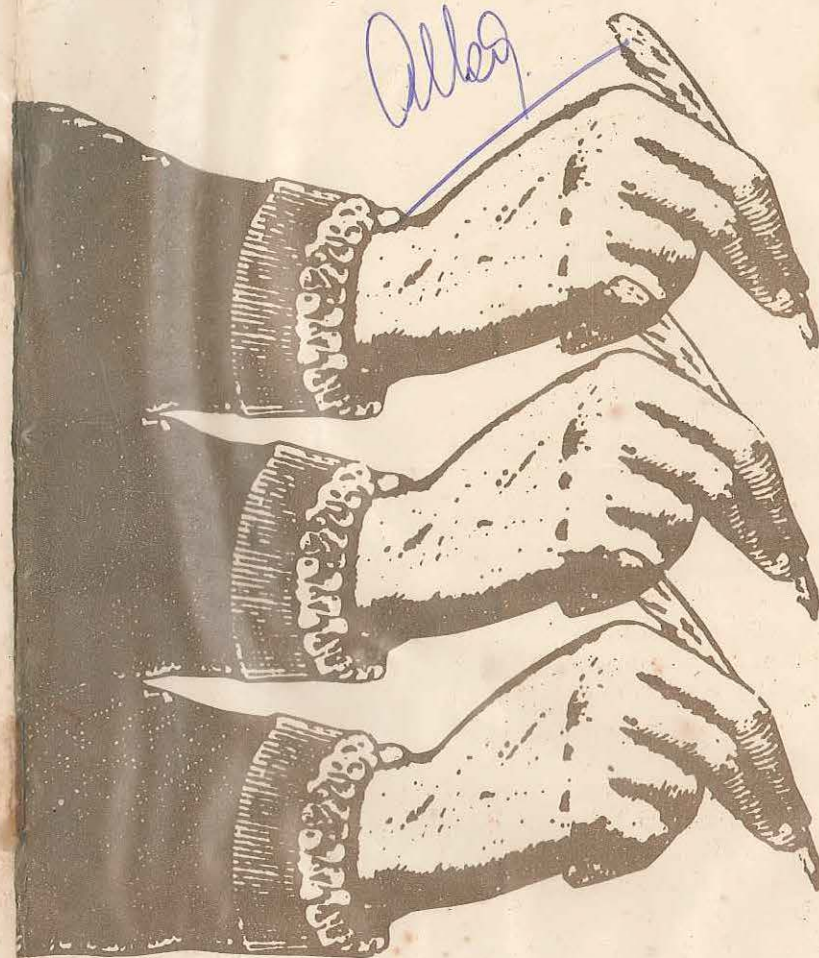


**HORACIO QUIROGA**  
**A. SERGIO VISCA**

**29**



Serie a cargo  
del profesor:  
**JORGE LIBERATI**

Portada:  
**F. ALVAREZ**

Distribuye:  
**EDITORIAL TECNICA S.R.L.**  
Eduardo Acevedo 1458.

**EDITORIAL TECNICA** s.r.l.

**MANUALES DE LITERATURA**

## **Títulos publicados en esta Serie**

---

- 1 QUEVEDO, Gloria Salvarrey
- 2 MARTI, vida y obra, Mari Vázquez
- 3 GARCILASO, Guido Castillo
- 4 DELMIRA AGUSTINI, J. C. Legido
- 5 FAUSTO, Guido Castillo
- 7 LA GENERACION DEL 98, Mercedes Rein
- 8 ANTONIO MACHADO, Mercedes Rein
- 9 VIRGILIO, Guido Castillo
- 10 VOLTAIRE, Graciela Mántaras
- 11 RODO, Nora Giraldi
- 12 FLORENCIO SANCHEZ, Graciela Mántaras
- 13 LIT. MEDIEVAL ESPAÑOLA, Jorge Liberati
- 14 LIT. Y ARTE DEL S. XIX, Juan C. Legido
- 15 LIT. Y ARTE DEL S. XX, Juan C. Legido
- 16 DOSTOIEVSKY, Mercedes Ramírez
- 17 KAFKA, Juan C. Mondragón
- 18 JOSE HERNANDEZ, Walter Rela
- 19 BAUDELAIRE, Rogelio Mirza
- 20 LOPEZ DE VEGA, Jorge Albistur
- 21 LIT. Y ARTE DEL S. XVIII, Juan C. Legido
- 22 LIT. BIBLICA, Ant. Test., Idea Vilarino
- 23 HOMERO, M. D. Robaina
- 24 INTRODUCCION AL "TABARE", Alfredo Fressia
- 25 LIT. DEL RENACIMIENTO Y BARROCO, Mercedes Rein
- 26 LIT. GRIEGA Y LATINA, A. Paternain
- 27 M. EUGENIA VAZ FERREIRA, Juan C. Legido
- 28 E. ACEVEDO DIAZ. El comb. de la tapera, Silva Lago
- 29 HORACIO QUIROGA, A. Sergio Visca
- 30 NOTAS SOBRE EL QUIJOTE, Guido Castillo
- 31 EDGAR A. POE, Jorge Liberati

*Arturo Sergio Visca*

---

---

HORACIO QUIROGA

---

---

*Alba Torrealba de Arregui*

Editorial Técnica S.R.L.

Montevideo  
1976



## 1. TRAYECTORIA VITAL.

### 1.1. Un hombre y sus rostros.

La imagen más difundida de Horacio Quiroga, y que ha adquirido ya un carácter mítico o legendario, lo representa como un hombre selvático y hurafío que vivió gran parte de su vida, en forma casi primitiva, en medio de la selva misionera, al margen de la civilización y dedicado, por un lado, a las faenas materiales propias de su medio y, por otro, a la escritura, espaciadamente realizada, de algunos cuentos de excepcional calidad en los que reflejaba sus experiencias vitales más intensas. Esta imagen no es radicalmente falsa, pero es, sí, convencional o incompleta. Y lo es porque reduce a unos pocos trazos esa realidad tan compleja que fue el hombre y el escritor Horacio Quiroga. Esa imagen estereotipada del escritor salteño refleja, y no de un modo del todo fiel, sólo uno de sus rostros vitales. Estos fueron múltiples y cada uno de ellos, asimismo, extraordinariamente rico en matices muy diversos. Hubo en él un escritor cuya obra se tornasola en muchos colores; hubo un hombre de empresa, un trabajador manual, cuya actividad febril resultó, casi siempre, frustrada en sus aspectos prácticos; hubo un dandy que se complazía en dafonadas estéticas como las del Consistorio del Gay Saber y en delirantes experiencias con opio, éter, cloroformo y haschich; hubo un hombre de la naturaleza que se injertó en el dandy, sin que el dandy desapareciera en la selva ni el hombre natural en la ciudad; hubo un histrión y un apasionado de la sinceridad; hubo un hombre tierno escondido tras su hurafía y un sensual junto a un hombre puro capaz de todos los renunciamientos. Por sobre todo, hubo en Horacio Quiroga un hombre que parecía, al mismo tiempo, buscarse a sí mismo y fugarse de sí en todo instante, como si recubriera con mil máscaras el rostro verdadero. Esta vida que conoció tantos cambios de ruta y que se revolvía ante tantas encrucijadas, que estuvo casi siempre potenciada al máximo aunque se minimizara en ocasiones en la pirueta de un payaso, estuvo, además, circuida de un hálito de angustia y horror sobrevenidos de afuera, ya que una sucesión de muertes de seres queridos, ocurridas en cir-



circunstancias trágicas, acosaron al escritor apretándolo en un círculo de sangre y tinieblas. Esa cadena de muertes, que tiene algo de tragedia esquiliana, constituyó una laceradora experiencia que da a la personalidad de Horacio Quiroga algunos perfiles alucinantes. Una personalidad tan compleja como la que queda esbozada, y una vida tan rica en incidencias singulares como lo fue la de Horacio Quiroga, no puedan, obviamente, apresarse y definirse en espacio reducido. Para penetrar mejor en su obra es necesario, sin embargo, conocer, siquiera esquemáticamente, algunos de los sucesos más importantes que jalonan esa vida y algunos de los perfiles más salientes de esa personalidad, porque, como en todo auténtico creador, la obra literaria de Horacio Quiroga refleja, de algún modo, sus experiencias vitales más intensas. Y si bien es críticamente erróneo pretender explicar la obra por la vida, es lícito críticamente utilizar datos de la vida para mejor entrar y comprender ciertas intimidades de la obra, siempre que se mantenga una lúcida diferenciación entre lo que es *hecho vital* y lo que es *hecho estético*. La suscita cronología biográfica que sigue sólo procura aportar algunos de esos datos esclarecedores.

## 1.2. Cronología biográfica.

1878. 31 de diciembre. Nace en Salto (Uruguay) Horacio Silvestre Quiroga, cuarto hijo (los anteriores fueron Pastora, María y Prudencio) del matrimonio formado por Prudencio Quiroga, argentino y descendiente del famoso caudillo riojano Facundo Quiroga, y Pastora Forteza, uruguaya y salteña.

1879. 14 de marzo. Muere trágicamente Prudencio Quiroga. Al descender de una lancha, tras un paseo campestre, los gatillos de la escopeta que llevaba consigo golpearon en la borda y recibió la descarga del arma en pleno pecho. Falleció instantáneamente. Poco después, Pastora Forteza se traslada con sus hijos a Córdoba, donde permanecan cuatro años. Radica dos nuevamente en Salto, Horacio Quiroga inicia sus estudios primario en el Colegio Hiram, que mantenía la masonería.

1891. 28 de febrero. Pastora Forteza contrae segundas nupcias con Ascencio Barcos. La familia se traslada a Montevideo. Horacio Quiroga prosigue sus estudio en el Colegio Nacio

nal.

1893. La familia regresa a Salto. Horacio Quiroga ingresa al Instituto Politécnico. Se muestra como un adolescente inquieto e indisciplinado. Se apasiona por el ciclismo y, prefigurando al *homo faber* que será en su madurez, se dedica a experimentaciones de orden práctico en química y fotografía.

1896. 5 de setiembre. Ascencio Barcos, que había quedado inválido como consecuencia de una hemorragia cerebral, se suicida. Sujetando una escopeta contra su cuerpo, con el extremo del caño apoyado en el mentón, hace accionar el gatillo con los dedos de su único pie hábil. Horacio Quiroga, que sentía por su padrastro un gran afecto, sufre un violento impacto emocional. En este mismo año, el futuro gran escritor había destubierto su vocación literaria, formando, con otros jóvenes aprendices de poeta, la Comunidad de Los Tres Mosqueteros, integrada de este modo: Horacio Quiroga (D'ARTAGNAN), Alberto J. Brignole (ATHOS), José Hasda (PORTHOS), Julio J. Jaureche (ARAMIS). Este fue el primer cenáculo literario capitaneado por Horacio Quiroga.

1897. 3 de diciembre. Publica en La Reforma (Salto, año I, Nº 21) su primera colaboración periodística: Los ciclistas. Narra el raid Salto-Paysandú realizado en bicicleta junto con su amigo Carlos Berrutti. Firma Dos ciclistas.

1898. Colabora, con el seudónimo Guillermo Eynhardt, protagonista de la famosa novela El mal del siglo (1889), de Max Nordeau, en los semanarios salteños Revista Social y Gil Blas. Conoce personalmente al poeta argentino Leopoldo Lugones, por quien siente enorme admiración. Conoce también, durante las fiestas carnavalescas salteñas, a María Esther Jurkowski, su primer gran amor. Amor frustrado. La familia de Horacio Quiroga se opone a esas relaciones sentimentales y, a su vez, la familia de la joven la envía a Buenos Aires. Este amor desdichado deja en Horacio Quiroga una profunda huella. Años más tarde, le da tema para un cuento, Un sueño de amor, publicado en 1912, y recogido con otro título, Una estación de amor, en Cuentos de amor, de locura y de muerte (1917).



1899. Fonda la *Revista de Salto*, cuyo subtítulo es *Semanario de Literatura y Ciencias Sociales*. El primer número sale el 11 de setiembre; el último, el 4 de febrero de 1900. Aparecen 20 entregas. Con regularidad, semanalmente, hasta el Nº 17; con pequeñas demoras, los tres últimos. Horacio Quiroga colabora asiduamente. Sus colaboraciones —poemas, cuentos, prosas ensayísticas— se ubican, en teoría y práctica, dentro de las orientaciones modernistas.

1900. 24 de marzo. Viaja de Salto a Montevideo. 30 de marzo. Se embarca en el *Città di Torino*, rumbo a París. Via Ge nova. Parte como un dandy: "flamante roperta, ricas pelijas, camarote especial"; lleva sueños de gloria, como él mismo escribe en *Diario* en que apunta sus impresiones: "...me han entrado unas aureolas de grandera como tal vez nunca haya sentido. Me creo notable, muy notable, con un porvenir, sobre todo, de gloria rara. No gloria popular, conocida, ofrecida y desgajada, sino sutil, extraña, de lágrimas de vidrio". En París —asiste a las tertulias del *Café Cyrano*, en Montmartre, donde conoce a Ruben Darío, a Enrique Gómez Carrillo, a Manuel Machado; visita la exposición universal y el Louvre; concurre a una prueba de ciclismo en el *Parc des Princes*. Pero, en conjunto, su viaje fue un fracaso. Pasa penurias económicas, e, incluso, hambre. El mismo escribe en su *Diario*: "La estadía en París ha sido una sucesión de desastres inesperados, una implacable restricción de todo lo que se va a coger". 12 de julio. Llega de regreso a Montevideo, en el *Duca de Galliera*. Vuelve convertido casi en un mendigo. Viaja a Salto. En setiembre regresa a Montevideo y comparte con Julio J. Jaureche una habitación de una finca situada en 25 de Mayo 118, segundo piso. Crea un nuevo círculo literario: el *Consistorio del Gay Saber*, constituido por seis consistoriales jerarquizados según estas denominaciones: Horacio Quiroga (PONTIFICE), Federico Ferrando (ARCEDIANO), Julio J. Jaureche (SACRISTANO), Alberto J. Brignole (CAMPANERO), Asdrubal E. Delgado y José María Fernández Saldaña (MONAJOS MENORES). El afán de innovación literaria y de originalidad personal convierten el *Consistorio* en un mar de extravagancias. Tanto en las actitudes personales como en las experimentaciones poéticas. De ellas —quedan constancia en el *Archivo del Consistorio del Gay Saber*, que contiene copia mecanografiada por Horacio Quiroga de la prosa y poemas de los consistoriales. 26 de noviembre. Se ex-

pide el Jurado (José Enrique Rodó, Javier de Viana y Eduardo Ferrerina) del concurso de cuentos organizado por la revista montevideana *La Alborada*. Horacio Quiroga obtiene el segundo premio con *Cuento sin razón*, pero cansado (que, reducido su título simplemente a *Cuento*, publicará al año siguiente en su primer libro: *Los arrecifes de coral*). El primer cuento lo obtuvo Oscar Ribas, con *La fruta de los olivos*, y el tercero, Alvaro Armando Vasseur con *Página de la infancia y para la infancia*.

1901. 20 de enero. Publica un nuevo cuento modernista, *Jesucristo*, en *La Alborada*, que también recoge en *Los arrecifes de coral*. Tras una breve estancia en Salto, regresa a Montevideo y se domicilia en Cerrito 113, nueva sede del *Consistorio*. Leopoldo Lugones, de paso por Montevideo, visita el *Consistorio* y lee allí sonetos inéditos de un futuro libro: *Los crepúsculos del jardín* (que son grabados en discos fonográficos por la casa Garesse y Crispo). En el curso de este año, mueren dos de los hermanos de Quiroga: Pastora y Prudencio. En noviembre, aparece el primer libro de Horacio Quiroga: *Los arrecifes de coral*, impreso en la Imprenta *El Siglo Ilustrado* y con una llamativa del dibujante catalán Vicente Puig. El libro, que reúne prosas y versos de rívido corte modernista, es duramente censurado por la crítica. Sólo Leopoldo Lugones se muestra, aunque precavidamente, favorable cuando afirma que el libro "permite vaticinar para el autor "un seguro porvenir de prosista".

1902. 5 de marzo. Mata involuntariamente, mientras examina un arma de fuego, a su amigo Federico Ferrando. Defendido por el Dr. Manuel Herrera y Reissig, hermano del poeta, es exculpado y puesto en libertad cuatro días después. La tragedia produce en Horacio Quiroga un tremendo impacto emotivo. Viaja a Buenos Aires para buscar consuelo junto a su hermana María. Se deshace el *Consistorio*.

1903. Se radica en Buenos Aires, después de un breve pasaje por Salto. Es designado profesor interino de castellano en el *Colegio Británico*. En setiembre, tiene su primer contacto con la selva misionera: integra, como fotógrafo, la expedición de estudio a las ruinas jesuíticas de



San Ignacio (Misiones), dirigida por Leopoldo Lugones, designado a tal fin por el Ministerio de Instrucción Pública. Es esta para Horacio Quiroga una experiencia decisiva. En rigor: determina el futuro de su vida. Como cuando el viaje a París, parte con el atuendo de un dandy. Durante la expedición se muestra caprichoso y extravagante. La fuerza del ambiente se impone y regresa con el aspecto de un hombre de la selva.

1904. Primera experiencia de vida selvática. Con los restos de la herencia paterna, compra un terreno en el Chaco argentino, a orillas del Saladito. Se dedica al cultivo de algodón. El negocio concluye en un rotundo fracaso. Publica su segundo libro, también de orientación modernista: *El crimen del otro* (Buenos Aires, Imprenta de obras y Casa Editora de Emilio Spinelli). Avisando recibo del libro, José Enrique Rodó le escribe: "Me complace muy de veras ver vinculado su nombre a un libro de real y positivo mérito; que se levanta sobre los comienzos literarios de Ud., no porque revelaran falta de talento, sino porque acusaban, en mi sentir, una mala orientación". (Carta fechada en Montevideo, 9 de abril de 1904).

1905. Regresa a Buenos Aires. Comparte una pieza con Alberto J. Brigiolo, que se ha recibido de médico. Comienza a colaborar en el semanario bonaerense: *Caras y Caretas*. Publica su tercer libro: *Los perseguidos* (Buenos Aires, Editor Arnoldo Moen y Hno.). Es una novela breve que plantea, a través de su protagonista, un extraño caso psicológico.

1906. A propuesta de Leopoldo Lugones, se lo designa profesor de castellano y literatura en la Escuela Normal N.º 8. Adquiere 185 hectáreas de terreno en los alrededores de San Ignacio (Misiones). Comienza la construcción de una vivienda precaria con vistas a una futura radicación.

1907. Continúa colaborando en *Caras y Caretas* con cuentos que marcan una nueva orientación literaria y lo muestran en el momento en que se inicia su maduración creadora. Algunos de estos cuentos (por ejemplo: *La insolación*, *Los cazadores de ratas* y *El monte negro*) entran ya en el tema misionero.

1908. Publica su cuarto libro: *Historia de un amor turbio* ---

(Buenos Aires, Editor Arnoldo Moen y Hno.), novela breve. El libro se cierra con la reedición de *Los perseguidos*. Se enamora de una de sus discípulas, Ana María Cirés, segundo gran amor de su vida. Inicia, a pesar de la oposición de los padres de la joven, un noviazgo que, por la misma razón, resulta accidentado.

1909. 30 de diciembre. Contrae enlace con Ana María Cirés.

1910. Se radica, con su joven esposa, en San Ignacio. Se instalan en el bungalow construido un tiempo antes por el propio Horacio Quiroga con ayuda de dos peones. La vivienda es precaria. Las condiciones de vida son duras. En compensación, desde el predio de Horacio Quiroga, emplazado en una meseta a medio camino entre el pueblo y un desembarcadero sobre el Paraná, se domina un espléndido paisaje.

1911. 29 de enero. Nace la primera hija del matrimonio: Eglé. Poco después, Horacio Quiroga presenta renuncia a la cátedra en el instituto de enseñanza bonaerense al que había ingresado en 1906. El gobernador de Misiones, Juan José Lanuse, lo nombra Juez de Paz y Oficial del Registro Civil en San Ignacio. Desempeña sus funciones con bastante negligencia. En uno de sus cuentos, *El techo de incienso*, transfiere al protagonista dos motivos autobiográficos: las dificultades que le ocasionaba el arreglo -tarea interminable- del techo de su vivienda y los problemas derivados de su condición de funcionario judicial.

1912. 15 de enero. Nace el segundo hijo del matrimonio: Darío.

1915. 14 de diciembre. Ana María Cirés se suicida ingiriendo una dosis de sublimado. Ocho días se prolonga su agonía. La cadena de muertes trágicas que jalcan la vida del escritor se continuará más allá de la muerte del mismo: también sus hijos Darío y Eglé fueron suicidas.

1916. Diciembre. Horacio Quiroga se traslada a Buenos Aires. Durante algún tiempo Eglé y Darío quedan a cargo de la suegra del escritor, la cual, tras la muerte de su esposo, había pasado a vivir en Misiones, en una casa ---



cercana al *bungalow* de Horacio Quiroga. Unos meses después -- se trasladan también a Buenos Aires.

(La estancia de Horacio Quiroga en Misiones se prolongó durante seis años. Es un período fundamental en su vida. Se consustanció vitalmente con el medio. Pero la naturaleza no fue para él un mero objeto de contemplación sino una fuerza fraternalmente enemiga -valga la paradoja- con la cual era necesario luchar para subyugarla. En estos años se manifiesta por entero el *homo faber* que había en el fondo de sí mismo. Construye. Dedicó incansables esfuerzos al mejoramiento de su *habitat* y hace productivas sus tierras. Con dos amigos, el uruguayo Vicente Gonzalbo y el dibujante Carlos Giambiagi, argentino, que ilustró algunos de sus cuentos, se lanza a varias empresas industriales: explotación de yerba mate (para lo cual funda una sociedad en comandita, *La Yabebirú*); fabricación de macetas para el trasplante de la yerba; elaboración de yataí (dulce hecho de miel y maní); destilación de naranjas; extracción de caucho y otras muchas. Casi todas -- sus empresas terminan en lamentables fracasos. En realidad, le entusiasma más el *hacer* que los resultados económicos. Al mismo tiempo, se entrega a verdaderas aventuras cinegéticas y náuticas. La caza lo apasiona. Su *bungalow* muestra al poco tiempo de radicado en Misiones un variado repertorio de pieles de puma, yacarés y diversos ofidios. Y educa a sus hijos según criterios muy personales: desde muy niños los lleva -- consigo en sus expediciones y, frecuentemente, los sitúa en posiciones riesgosas: los deja durante largo tiempo en la espesura del bosque o sentados al borde de altos acantilados. Intenta enseñarles a enfrentar el peligro sin temores. En su *habitat* tiene un coatí, un venado, un buho y un yacaré, que se llaman, respectivamente, *Tutankhamon*, *Vick*, *Pitágoras* y *Cleopatra*. Son los amigos de sus hijos, especialmente de Eglé, que se dedica a cuidarlos. Al mismo tiempo sigue colaborando en publicaciones periódicas de Buenos Aires y escribe algunos de sus mejores cuentos. Entre ellos, *El alambre de púa*, *Yagual*, *Los mensú*, *Una bofetada*.)

1917. Vuelve a radicarse en Buenos Aires con sus hijos. Vive en un subsuelo de la calle Canning 184. Es nombrado -- (febrero 17) secretario-contador del Consulado General del Uruguay en la Argentina. Publica su quinto libro: *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (Buenos Aires, Sociedad Coopera-

tiva Editorial Limitada "Buenos Aires"), donde reúne parte de los cuentos que había ido dando a conocer en diarios y revistas. En su propia casa, construye una chalana. En una reunión es bautizada con el nombre *La Gaviota*. En las vacaciones de este año, la traslada a San Ignacio y, junto con los amigos que le ayudaron a construirla, realiza excursiones en ella por el Paraná.

1918. De vuelta a Buenos Aires, se muda a un apartamento -- de la calle Agüero. Publica su sexto libro: *Cuentos de la selva para niños* (Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada "Buenos Aires").

1919. 20 de mayo. Es ascendido a consúl de distrito de segunda clase. 26 de setiembre. Se lo nombra adscripto al consulado. Estos ascensos más que a méritos funcionales se deben a su amistad con el Dr. Baltasar Brum, de quien -- fue amigo desde la juventud, y que había llegado a la Presidencia del Uruguay. Según se cuenta, su despacho en el Consulado era un recinto cerrado donde se dedicaba a escribir sus cuentos.

1920. Publica su séptimo libro: *El salvaje* (Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada "Buenos Aires"). Edita *Las sacrificadas* (id.id.), escenificación de -- *Una estación de amor*.

1921. Publica su noveno libro: *Anacondá* (Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones). En este momento está en la plenitud de su prestigio. Agrupa a un núcleo importante de escritores en un cenáculo que recibe el nombre del libro publicado en este año. Su nueva pasión mecánica es la motocicleta. Ha comprado una y con ella hace -- locas travesías, a velocidades vertiginosas, por Buenos Aires. En la revista porteña *Atlántida* publica notas críticas sobre cine. Las firma con su propio nombre. Antes, en *Caras y Caretas*, había realizado la misma actividad, en 1919, firmando con el seudónimo *El esposo de D. Ph.*, ostensible alusión a su cuento *Miss Dorothy Phillips, mi esposa*. 17 de febrero. La compañía Angela Tessada estrena *Las sacrificadas* en el Teatro Apolo.

1922. 29 de agosto. El Presidente Brum lo designa secreta--



rio de la delegación, presidida por el Dr. Asdrúbal E. Delgado, que viaja a Brasil para representar al Uruguay en las fiestas del centenario de la independencia brasileña. Durante unos días renace en Horacio Quiroga el dandy que fue en su juventud.

1924. Publica su décimo libro: *El desierto* (Buenos Aires, Editorial Babel). Está ilustrado con viñetas de su amigo de la selva misionera, Carlos Giambiagi. Pide licencia en el Consulado para pasar una larga temporada en San Ignacio. Conoce a una joven de 17 años, Ana María Palacio, y se enamora de ella, que le corresponde. Los padre de la joven se oponen a esta relación sentimental. Impiden las entrevistas. Para comunicarse, Horacio Quiroga y Ana María Palacio, inventan diversos artificios: cartas dejadas en el hueco de un árbol, mensaje cifrados.. Finalmente, los padres de la joven la alejan y Horacio Quiroga se resigna al fracaso de su relación sentimental.

1925. Publica su undécimo libro: *La gallina degollada y otros cuentos*. (Buenos Aires, Editorial Babel). El libro recoge algunos cuentos ya aparecidos en *Cuentos de amor, de locura y de muerte*.

1926. Publica su duodécimo libro: *Los desterrados* (Buenos Aires, Editorial Babel). Al regresar a Buenos Aires se muda a una casa-quinta situada en Vicente López.

1927. 16 de julio. Contrae segundas nupcias con María Elena Bravo, condiscípula de Eglé. Horacio Quiroga tiene 49 años; ella, 20.

1928. Nace María Elena, hija de su segundo matrimonio.

1929. Publica su décimo tercer libro: *Pasado amor* (Buenos Aires, Editorial Babel). Ilustrado con xilografías de Carlos Giambiagi. Breve novela compuesta con elementos autobiográficos relativos a vinculación sentimental con Ana María Palacio.

1931. Publica, en colaboración con Leonardo Glusberg, un libro de lectura para escolares: *Suelo Natal* (Buenos Aires, Editor F. Crespillo). Dificultades en su vida (desenten-

dimiento con sus superiores en el Consulado, desavenencias con su segunda esposa) lo deciden a volver a San Ignacio. 20 de octubre. Se firma el decreto que dispone su traslado manteniendo su jerarquía funcional.

1932. 10 de enero. Se embarca, en compañía de su mujer y sus tres hijos, rumbo a San Ignacio. Nueva radicación en su *bungalow* misionero.

1934. 15 de abril. Se le declara cesante en su cargo consular. Ha perdido el apoyo oficial como consecuencia del golpe de estado del 31 de marzo de 1933 que alejó a sus amigos de sus posiciones de gobierno.

1935. Publica su último libro: *Más allá* (Montevideo-Buenos Aires, Ediciones de la Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense, Vol. XIV). El libro reúne diez cuentos escritos años antes. Lo prologa Alberto Zum Felde.

1936. Acrecen los desentendimientos con su mujer. Se acentúan las molestias físicas que experimentaba ya desde hacía meses. Algunos médicos de Posadas diagnostican hipertrofia de próstata. Sus hijos mayores se han marchado a Buenos Aires y a mediados de este año lo hacen su mujer y la menor de sus hijas. Queda como sumergido en una soledad que al mismo tiempo le duele y le place. En carta a Ezequiel Martínez Estrada, su gran confidente en sus últimos años, le escribe el 25 de julio: "Llueve que da gusto desde esta madrugada. Desde mis ventanas veo el paisaje mojado, triste y oscuro. Solo como un gato estoy". A fines de setiembre viaja a Buenos Aires.

1937. Es internado en el Hospital de Clínicas. Es atendido con gran deferencia. Mientras llega el momento de una proyectada operación, se le permite entrar y salir del Hospital. Visita a sus amigos. El 18 de febrero, por la tarde, tiene una conversación con sus médicos. Confirma sus sospechas de que padece una enfermedad mortal. Está atacado, en efecto, de cáncer gástrico. Al atardecer sale a dar un largo paseo por la ciudad. Regresa en la alta noche. En la madrugada del día 19, y como consecuencia de la ingestión de una dosis de cianuro, muere. Por iniciativa del escritor Enrique Amorim, sus cenizas, y en una urna de



algarrabo en una de cuyas caras el escultor Stefan Erzia ha grabado la cabeza del autor de *Los desterrados*, son trasladadas a Salto.

### 1.3. Las etapas de una vida.

La vida humana es una continuidad en la que cada instante emerge del anterior y contiene en germen el siguiente. Esto no impide, sin embargo, que en toda trayectoria vital sean discernibles períodos bien diferenciados entre sí por algunos rasgos singulares. En la trayectoria vital de Horacio Quiroga, y quizás esto ya sea visible en la cronología biográfica que antecede, hay cuatro períodos o etapas nítidamente diferenciables que tienen, además, un cierto paralelismo con su trayectoria creadora. La primera etapa, formada por los años de infancia, adolescencia y primera juventud, se extiende hasta 1904, y en su tramo final se caracteriza, vitalmente, por las notas definidoras de la vida intelectual del novecientos: afán de singularidad, dandysmo, exacerbación erótica, deseo de llamar la atención y aun escandalizar mediante la extravagancia de atuendo y actitudes. Todo ello es visible en su inquieta adolescencia saltana, en las alocadas y funambulescas aventuras vitales y estéticas del *Consistorio del Gay Saber*, en el ambicioso viaje a París, en su conducta de señorito neurótico y maleducado cuando acompaña a Leopoldo Lugones en su expedición a San Ignacio (Misiones) e, incluso, en su primera experiencia de pionero en el cultivo de algodón en el Chaco. Literariamente, esta etapa es la de la iniciación modernista en la *Revista de Salto* y en sus dos libros iniciales: *Los arriales de conal* y *El crimen del otro*. La segunda etapa, de 1905 a 1917, tiene un tono vital totalmente distinto. Son años de maduración vital. El momento capital de esta etapa es el de su radicación en San Ignacio. Horacio Quiroga descubre lo más hondo de sí mismo a través de su enfrentamiento con un medio natural y humano que le imponen duras condiciones de vida. Funde su vida con la naturaleza y se dedica a experimentaciones agrícolas e industriales. En este medirse con los obstáculos los encuentra la verdadera estatura de su dimensión humana. Literariamente, es también un período de maduración. Abandona su inicial orientación modernista y encuentra su auténtica senda de escritor. Descubre el tema de la selva. Esta etapa culmina con la publicación de su primer libro realmente impor-

tante, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, e incluye otros dos, *Los perseguidos* y *Historia de un amor turbio*, que suponen una notable superación de sus comienzos literarios. La tercer etapa, de 1917 a 1926, es la de la plenitud humana y literaria: radicado en Buenos Aires, y en apogeo de su prestigio, se convierte en el centro de algunos círculos literarios y publica siete libros, el último de los cuales, *Los desterrados*, es una auténtica culminación como creador. La cuarta etapa, de 1927 a 1937, es una etapa de declinación: casado por segunda vez, vuelve a radicarse en Misiones; vive en una pobreza cercana a la miseria; su prestigio literario, ante la presencia de nuevas generaciones de escritores, declina; se ve obligado, para subsistir, a una forzada colaboración en publicaciones periódicas; las desavenencias con su segunda mujer y el desentendimiento con sus hijos lo hacen aún más difícil la vida. Literariamente, es asimismo visible su declinación: publica una novela débil, *Pasado amor*, y un libro de cuentos desparejo, *Más allá*. Quizás quepa agregar que, vista desde otra perspectiva, esta etapa supone un especial adentramiento de Horacio Quiroga en sí mismo y casi podría definirse como una etapa de sabia maduración para la muerte. Esto es claramente visible en las espléndidas cartas dirigidas a Ezequiel Martínez Estrada y fechadas entre el 19/8/34 y el 9/2/37. Esas cartas son como un autorretrato de cuerpo entero del Horacio Quiroga esencial de los últimos años de su vida.

## 2. CONCEPCIÓN QUIROGUIANA DEL CUENTO.

### 2.1. Prólogo.

Federico García Lorca afirmó, en alguna ocasión, que si bien él era poeta por "*la gracia de Dios o del Demonio*" también lo era por tener "*clara conciencia de lo que es un poema*". Afirmación idéntica podría hacerse, en relación con el cuento, acerca de Horacio Quiroga. A lo largo de su vida, pero especialmente en la década del veinte, escribió más de treinta artículos sobre temas literarios que hizo conocer a través de diversas publicaciones periódicas. Esos artículos permiten comprobar que tenía su propia y lú-



cida concepción del hecho literario y muy concretamente de lo que para él era un cuento como género literario sometido a rígidas leyes. De ese conjunto de artículos los que más precisamente explayan lo que, para Horacio Quiroga, es un cuento y cómo se logra, son seis: *El manual del perfecto cuentista* (*El Hogar*, Buenos Aires, 10/4/1925), *Los trues del perfecto cuentista* (id., id., 17/7/1925), *Decálogo del perfecto cuentista* (*Babel*, Buenos Aires, julio de 1927), *La crisis del cuento nacional* (*La Nación*, Buenos Aires, 11/3/1928), *La retórica del cuento* (*El Hogar*, Buenos Aires, 21/12/1928) y *Ante el tribunal* (Ed. id. 11/9/1931). A estos seis textos pueden agregarse dos más que, aunque parten de enfoques distintos, añaden puntos de vista de interés: *Sobre "El ombú" de Hudson* (*La Nación*, Buenos Aires, 28/7/1929) y *Cadáveres frescos* (*El Hogar*, Buenos Aires, 29/8/1930). Estos ocho artículos, aunque sin la pretensión de una rigurosa conceptualización teórica, explicitan la concepción quiroguiana del cuento. En los numerales que siguen se intentará exponer algunos aspectos -lo más importante- de esa concepción.

## 2.2. Qué es un cuento.

En uno de estos ocho artículos, *La retórica del cuento*, el autor intenta una definición del mismo, procurando subrayar sus trazos esenciales. Afirma que el cuento literario "consta de los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención". La definición transcrita es notoriamente insuficiente y, sobre todo, en algunos aspectos, imprecisa. ¿Qué latitud se le debe dar al adjetivo breve? ¿Qué se quiere decir, con plenitud de sentido, cuando se exige que la historia absorba toda la atención del lector? La respuesta a estas preguntas, necesaria para que la definición citada adquiriera plena significación, puede encontrarse a partir de afirmaciones que aparecen en otros de los ocho artículos mencionados en el numeral anterior. En *Ante el tribunal*, Horacio Quiroga afirma, defendiéndose de las acusaciones que le formulan escritores jóvenes, lo siguiente: "Luché por que no se confundieran los elementos emocionales del cuento y de la novela; pues si bien idénticos en uno y otro tipo de relato, diferenciábanse esencialmente en la acuidad de la emoción creadora que a modo de

la corriente eléctrica, manifestábase por su fuerte tensión en el cuento y por su vasta amplitud en la novela. Por eso los narradores cuya corriente emocional adquiría gran tensión, cerraban su circuito en el cuento, mientras los narradores en quienes predominaba la cantidad, buscaban en la novela la amplitud suficiente". Estas afirmaciones permiten comprender que para Quiroga el adjetivo breve significa, en lo externo, corta extensión, pero, en lo interno, en lo que constituye la sustancia o corazón del cuento, vale por concentración. Esto es: despojamiento de ingredientes ornamentales y disquisitivos. El cuento, género sintético, de la esencia de una historia; la novela, género analítico, la distiende y ramifica e, incluso, la adorna con ingredientes decorativos o circunstanciales. El género narrativo conoce, pues, dos sub-géneros o especies que poseen algo en común -ambos narran una historia- pero que se diferencian en el modo de narrarlas. Esas dos especies o sub-géneros son el cuento y la novela, que se rigen por distintas leyes que, para Horacio Quiroga, tienen su raíz en el modo de manifestarse la emoción creadora: en forma concentrada e intensa en el cuento; en forma diluida y pausadamente explayada en la novela. Estas afirmaciones hallan corroboración en el artículo titulado *La crisis del cuento nacional*, donde define al cuentista nato como el hombre capaz de interesar con el "relato de un hecho cualquiera", de despertar en el lector "el estado de ánimo en que el mismo se halla" y de hacer sentir "las impresiones de sus personajes y ver el paisaje en que se mueven". Todo lo cual le permite concluir con lo siguiente: "Tal triple capacidad para sentir con intensidad, atraer la atención y comunicar con energía los sentimientos, halla su expresión literaria en el vehículo exclusivo de la intensidad: estilo sobrio y conciso, y se resuelve por lo que hemos convenido en llamar cuento corto, que es el cuento de verdad".

La vinculación entre sí de los pasajes transcritos permite que el adjetivo breve utilizado por Horacio Quiroga en su definición de cuento adquiriera plenitud de sentido. Las vinculaciones establecidas permiten también comprender en todo su alcance la exigencia de que la historia, en un buen cuento, absorba toda la atención del lector. Esto es: la historia debe estar contada de tal modo que el interés del lector esté puesto solamente en ella sin extrañar (aún más,



sin desear) ingredientes ajenos a la misma: disquisiciones psicológicas, descripciones paisajísticas, ~~metaforismo~~... Esos ingredientes sólo serán válidos en el cuento cuando actúen en función de la historia. El cuento, es, en definitiva, fundamentalmente acción. Pero entendiendo acción con un sentido muy amplio. En *La retórica del cuento*, Quiroga advierte, y una advertencia de capital importancia, que no es indispensable que "el tema a contar constituya una historia con principio, medio y fin. Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento". Y concluye: "Tal vez en ciertas épocas la historia total -lo que podríamos llamar argumento- fue inherente al cuento mismo. ¡Pobre argumento! -decíase- Pobre cuento! Vas tarde, con la historia breve, enérgica y aguda de un simple estado de ánimo, los grandes maestros del género han creado relatos inmortales". Cabe agregar, en lo que a extensión se refiere, que el mismo Horacio Quiroga la fija, en *La crisis del cuento nacional*, donde escribe: "La extensión de 3.500 palabras equivalentes a doce o quince páginas de formato común puede considerarse más que suficiente para que un cuentista se desenvuelva en ellas holgadamente. Los más fuertes relatos conocidos no pasan de esa extensión".

### 2.3. El Oficio del cuentista.

La exposición realizada en el numeral 2.2. no agota el contenido de los ocho artículos mencionados en el numeral 2.1. En esos artículos, junto a las afirmaciones que procuran fijar qué es para el autor el cuento, hay otras que se relacionan con el modo de elaborarlos. Son afirmaciones, por consiguiente, relativas al oficio del cuentista en cuanto ese oficio comporta el dominio de ciertos procedimientos -que Horacio Quiroga llama *trucs*- que permiten lograr determinados efectos. No se trata ya del qué del cuento sino de su técnica. En dos de esos artículos, *El manual del perfecto cuentista* y *Los Trucs del perfecto cuentista*, el autor de *Los desterrados* expone algunos de esos procedimientos. En conjunto, compagan una especie de recetario realizado con espíritu más bien humorístico pero que denotan el sentido artesanal -además de creador- con que Horacio Quiroga encaraba su labor literaria. Con más seriedad, encara el oficio en su *Decálogo del perfecto cuentista*. De los diez mandamientos que lo componen, todos

ellos sustanciosos, sólo se transcribirán aquí tres porque ellos, desde otra perspectiva, confirman lo expuesto en el apartado 2.2.

El quinto mandamiento dispone: "No empieces a escribir sin saber desde la primera línea adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas". Esta norma tiende, notoriamente, al logro de la concentrada intensidad expresiva que para Horacio Quiroga es esencial al cuento. Esa intensidad -solamente se puede lograr si se evitan los zigzagueos en la marcha narrativa y para ello es preciso, al partir, tener muy nítidamente fijado el punto de llegada. El punto de partida y el de llegada determinan la estructura del cuento, que no debe tener excrecencia alguna innecesaria. Con este mandamiento quinto se vinculan el séptimo y el octavo, como lo hará evidente, sin necesidad de comentarios, su mera transcripción. En el séptimo, se ordena: "No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, el solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hablarlo". En el octavo, se manda: "Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que le trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de rípios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea." Estos tres mandamientos encuentran su expresión más acabada en un pasaje de *Ante el tribunal*. Ese pasaje, casi una síntesis de la concepción quiroguiana del cuento, dice así: "Luché por que el cuento (ya que he de concretarme a mi sola actividad) tuviera una sola línea, trazada por una mano -sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, -adorno o digresión debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir directamente a dar en el blanco. Cuantas mariposas trataran de posarse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirían sino entorpecerlo".

### 2.4. Datos vivos y jerga regional.

Entre los ocho artículos citados en el numeral 2.1.,-



hay dos, *Cadáveres frescos* y *Sobre "El ombú" de Hudson*, que no han sido utilizados para lo expuesto en los numerales 2.2. y 2.3. En ambos artículos, aunque, como ya queda dicho, a partir de un distinto enfoque, hay, sin embargo, aportaciones que completan el contenido de los otros seis en relación con la concepción quiroguiana del cuento y del oficio del cuentista. En el primero, el aporte es documental: muestra, a través de un testimonio autobiográfico, cómo Horacio Quiroga buscaba dar consistencia a sus cuentos a través del conocimiento directo de la realidad que constituía su materia. El texto es, antes que nada, una amena narración. Pero hay un pasaje que conviene subrayar, y es aquel donde afirma que todo relato requiere algunos datos vivos, sin los cuales "todo el paciente edificio levantado con mayor o menor acierto, bambolea y se desmorona como un castillo de naipes". El pasaje importa porque señala una característica de la creación narrativa quiroguiana: la inserción de lo imaginario en lo real aun en sus relatos más decididamente fantásticos. Inserción que, de acuerdo al pasaje transcrito, fue lúcidamente realizada como medio de avalar el juego imaginativo. En cuanto al aporte proveniente de *Sobre "El ombú" de Hudson*, se relaciona con la posición de Horacio Quiroga sobre el uso, en narrativa, del habla -que en algún momento llama jerga- regional. Su posición queda expresada en estas líneas: "En manos muy expertas, bajo la vigilancia de un hondo conocimiento regional y un impecable buen gusto, el artista logra a veces acentuar el colorido de su cuadro con el uso muy sobrio de la lengua nativa. La jerga sostenida desde el principio al fin de un relato, lejos de evocar un ambiente, lo desvanece en su pesada monotonía". Como es visible, la posición de Quiroga, en este punto, es muy nítida y a ella se ajustó en su creación literaria: en ella, en efecto, usa muy moderadamente voces del habla popular, aun en sus cuentos misioneros, en cuyos diálogos procura el color local no a través de las voces sino mediante la construcción sintáctica. En otro pasaje afirma categóricamente que "lo que imprime fuerte color local" a los personajes representativos de una región determinada está "en lo que dicen esos hombres, y no en su modo de decirlo".

### 2.5. Una pregunta y una respuesta

Cerrada esta exposición suscita sobre la concepción quiroguiana del cuento y el oficio de cuentista, cabe preguntarse

cuál es su validez y su importancia. Sintéticamente, la respuesta puede articularse así: 1º A través de los ocho artículos citados en el numeral 2.1., Horacio Quiroga expone una concepción genérica del cuento válida con prescindencia de toda determinación de lugar y época, aunque no pretende, desde luego, elaborar una teoría del cuento amplia y sistematizada. Son anotaciones ciertas pero esquemáticas. 2º La validez genérica de la concepción quiroguiana del cuento acredita la importancia de la misma. Pero esa concepción no es la de un teorizador sino la de un practicante y ha surgido tanto del análisis de la labor ajena como de la auto-reflexión sobre la propia. Desde este punto de vista, adquiere un interés y una importancia de distinta índole: sirve de pauta o norma para tener acceso a la narrativa quiroguiana desde sus propios puntos de vista, lúcidamente asumidos. Esos ocho artículos, en consecuencia, y no sólo ellos sino los otros en que trata de temas literarios, importan en un doble sentido: como visión general de la literatura y del cuento en especial; como indicio, útil para la penetración en su obra, de la intimidad creadora del autor.

## 3. EL MUNDO IMAGINARIO QUIROGUIANO

### 3.1. Identidades y diferencias.

A través de los ocho artículos mencionados en el numeral 2.1., Horacio Quiroga expone una concepción teórica del cuento que procura ser válida para todo lugar y todo tiempo. En *La retórica del cuento*, afirma que los rasgos esenciales del género (fundamentalmente: brevedad e intensidad) son los mismos en "todos los cuentistas de todas las edades", tanto en los chinos y persas como en los del siglo XX. El mismo Quiroga advierte, no obstante, que los cuentistas "pueden diferenciarse unos de otros como el sol y la luna". Y así es, en efecto, cuando de grandes cuentistas se trata, porque cada uno construye -no obstante las identidades determinadas por las normas esenciales del género- un mundo imaginario propio con notas diferenciales bien definidas. Las identidades provienen, pues, de las condiciones estructurales del cuento, que se rigen por leyes permanentes a las que el cuentista no puede escapar, mientras que las diferencias se generan, en parte, en las circunstancias de lugar y época que forman el entorno del escritor, y, sobre



todo, en su personal cosmovisión o intuición vital básica. — Horacio Quiroga, maestro en la técnica del cuento, se ajusta a sus leyes esenciales y, por consiguiente, su labor de narrador tiene una fisonomía que lo identifica con los grandes creadores del cuento universal, pero, como auténtico creador, elabora un mundo imaginario de rasgos personales inconfundibles. Se ha indicado antes cuáles son, según el propio Quiroga, las normas estructurales a las que ajusta su creación. Es necesario ahora, y mediante una esquemática caracterización de su obra, ver cuáles son los rasgos esenciales que le dan particular fisonomía a su mundo imaginario.

### 3.2. Cuentos de todos los colores.

Quando Horacio Quiroga preparaba la publicación de su quinto libro, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, pensó titularlo, en algún momento, *Cuentos de todos los colores*. De acuerdo con el contenido del libro, este título no hubiera sido inadecuado. Los cuentos que lo forman acusan, en efecto, notorias diferencias entre sí, de tal modo que los diez y ocho cuentos que incluyó la primera edición podrían ser agrupados en varias secciones, tomando en cuenta similitudes y diferencias. El conjunto de más de doscientos cuentos que constituyen la obra narrativa de Horacio Quiroga, admitiría, asimismo, la denominación de *Cuentos de todos los colores*. La más ligera consideración global de ese orbe narrativo así lo comprueba. La variedad de matices visibles en él es evidente en los ambientes (urbano cosmopolita y regional misionero), en los personajes (clases pudientes, desamparados sociales), en el tono (climas trágicos, climas humorísticos), en el enfoque de la realidad (cuentos netamente realistas, cuentos en que lo fantástico se inserta en lo real y cuentos en que la base real sirve para la elaboración alegórica) y, muy especialmente, en lo anecdótico (la variedad temática está apenas insinuada en los calificativos de *amor, de locura y de muerte* con que caracterizó los cuentos de su quinto libro). Multifacetismo narrativo es, pues, una primera nota caracterizante del mundo imaginario quiroguiano.

### 3.3. Un elemento homogenizador: lo extraño.

El multifacetismo narrativo no impide, sin embargo, que en el centro del mundo imaginario quiroguiano se encuentre un ele-

mento homogenizador. Ese elemento homogenizador ha sido señalado por Alberto Zum Felde, en el prólogo de la primera edición de *Vás allá*, cuando afirma que lo extraño es la nota fundamental que caracteriza la creación narrativa de Horacio Quiroga, concluyendo que "el amor a los temas extraordinarios, la atracción que sobre él ejercen los fenómenos misteriosos o anormales de la naturaleza y la psicología, es el rasgo dominante de su temperamento literario". No cabe duda de que es así. La atracción por lo extraño, lo raro, y aun lo morboso, que se convierte en el corazón de labor literaria, es casi brutalmente ostensible en sus dos libros iniciales modernistas: *Los arrecifes de coral* y *El crimen del otro*; lo es también, aunque difieren en el tono y orientación literaria de los dos primeros, los libros del período de maduración: *Los perseguidos*, cuyo protagonista es un sicópata, *Historia de un amor turbio*, del cual basta el título para hacer comprender que trata de un amor extraño, y *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, libro en el que ya ingresan cuentos de ambiente misionero pero en los cuales el fuerte realismo estriba siempre en una situación nada cotidiana (que llega, en algún cuento, hasta la presencia de lo sobrenatural). En sus libros de madurez y declinación sigue ocurriendo lo mismo, como es bien notorio en varios cuentos de *Vás allá* en los que se da lo que es posible llamar temática de ultratumba, y en el culminante *Los desterrados*, cuyos personajes configuran un mundo de seres fuera de serie, ya por su peripecia vital, ya por lo singular de sus trazos psicológicos y a veces simultáneamente por ambas cosas. Lo extraño, que habita en el corazón de los cuentos de Horacio Quiroga, es, por consiguiente, una segunda nota caracterizante de su mundo imaginario.

### 3.4. Primacía de la anécdota.

En el orbe narrativo creado por Horacio Quiroga, destaca, en forma deslumbrante, una cualidad: su inventiva anecdótica. La imaginación del autor de *La gallina degollada*, en este aspecto, es excepcional. En cada uno de sus cuentos plantea una situación original y la transmite con un vigor que la convierte en inolvidable. En cambio, sus personajes son, en general, borrosos, de perfiles apenas insinuados (salvo en los cuentos que componen *Los desterrados*, en los cuales logra una perfecta aleación de situaciones intensas

Abos Tomicos de Arriaga



y personajes bien definidos). Una tercer nota caracterizante del mundo imaginario quiroguiano es, pues, la *primera de la invención anecdótica sobre la creación de personajes*. Esta tercera nota permite definir una cualidad de la segunda: *lo extraño* en los cuentos de Quiroga no proviene, como en algunos otros cuentos, de los trazos psicológicos de sus personajes, que salvo en los de *los desterrados* y en unos pocos más, no tienen una personalidad definida de rasgos excepcionales, sino de los raros estados de conciencia que transitoriamente viven o de las insólitas situaciones en que se ven colocados. Por lo mismo, la mayoría de los cuentos de Horacio Quiroga son *cuentos de situación* (en los cuales el centro narrativo se halla en la acción o los sucesos que ocurren) y no *cuentos de personaje* (en los cuales el suceso anecdótico puede ser nimio porque sólo importa en cuanto sirve para la creación de uno o más agonistas).

### 3.5. Síntesis provisoria.

Las ideas de Horacio Quiroga sobre los rasgos estructurales del cuento, que traducen fielmente su modo de elaboración narrativa, y las tres notas caracterizantes indicadas como esenciales en su mundo imaginario, permiten una caracterización sumaria del mismo y cuya formulación puede ser la siguiente: el mundo narrativo quiroguiano está constituido por cuentos de *todos los colores*, los cuales, sin embargo, se originan en una raíz común, *lo extraño*, que homogeneiza el conjunto y se manifiesta, más que en los personajes, en una *situación*, transmitida, de acuerdo con la finalidad esencial del cuento, en forma concentrada e intensa y sin aditamentos ornamentales o digresivos. Esta caracterización sumaria (insuficiente, sin lugar a dudas, porque sólo subraya algunas de las notas caracterizantes del mundo imaginario quiroguiano y porque ninguna caracterización conceptual sustituye la vivencia directa que proporciona la lectura) puede servir, no obstante, al sintetizar las observaciones formuladas en los numerales anteriores, como apertura al análisis de algunos cuentos, mediante el cual se procurará matizar lo ya dicho y penetrar más en la creación del narrador salteño.

## 4. CUATRO CUENTOS DE HORACIO QUIROGA.

### 4.1. Historias de efecto, a puño limpio y de monte. En una

carta, fechada en Buenos Aires el 8 de junio de 1917 y dirigida a José María Delgado, Horacio Quiroga escribió lo siguiente: "Se también que para muchos lo que hacía antes --- (cuentos de efecto, tipo *El almohadón*), gustaba más que las historias a puño limpio, tipo *Meningitis* o las de monte. Un buen día me he convencido de que el efecto no deja de ser efecto (salvo cuando la historia lo pide), y que es bastante más difícil meter un final que el lector ha adivinado ya tal como lo observas respecto de *Meningitis*". Es evidente que según el propio Horacio Quiroga sus cuentos pueden clasificarse en: a) *cuentos de efecto* (que procuran conmover mediante un final inesperado); b) *cuentos a puño limpio* (cuyo interés radica en la historia misma y, salvo excepciones, no requieren un final imprevisto); c) *cuentos de monte* (que son, obviamente, los de ambiente misionero). La clasificación, aunque importante, adolece de una falla: varía, bruscamente, el punto de vista en el tercer grupo, ya que para los dos primeros se tiene en cuenta el procedimiento y para el tercero el ambiente. Cabría combinar ambos puntos de vista y complicar la clasificación. Pero no es necesario: en realidad, los cuentos de monte lo son también a puño limpio. De acuerdo con esto, se han elegido para el análisis cuatro cuentos: dos, *El almohadón de plumas* y *La gallina degollada*, ajenos al ambiente misionero (y de efecto) y dos, *A la deriva* y *El hijo*, de ambiente misionero (y a puño limpio). Los dos primeros fueron publicados en *Caras y Caretas* (Buenos Aires, 13/7/1907 y 10/7/1909) y el tercero, en *Fray Mocho* (Buenos Aires, 7/6/1912), pasando los tres a *Cuentos de --- amon, de locura y de muerte*; el cuarto apareció, con el título *El padre*, en *La Nación* (Buenos Aires, 15/1/1928) y se incluyó, luego, en *Más allá*.

### 4.2. Intención creadora y montaje narrativo.

En el quinto mandamiento de su *Decálogo del perfecto cuentista*, Horacio Quiroga afirma taxativamente: "No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas". Estas afirmaciones, tan incisiva y sintéticamente asentadas, tienen un contenido implícito mucho más amplio del que explícitamente expresan. Aunque aquí no se procederá al análisis probatorio de lo que a continuación se postula, es posible ex-



plicitar ese contenido implícito a través de los siguientes puntos: a) todo cuento tiene su raíz o núcleo generador en -- una *intención creadora* bien definida y de la cual el narrador tiene (o debe tener) conciencia ya al escribir la primera línea; b) esa *intención creadora*, una de cuyas expresiones es -- el propósito de producir en el lector un *efecto* previamente calculado, es la que determina la organización total del cuento, dependiendo, por consiguiente, el logro del mismo de la -- perfecta articulación de todos los elementos que lo integran; c) cada uno de esos elementos tiene su propia función pero ni las funciones ni los elementos son independientes y carecen -- de significación en sí mismos, adquiriéndola a través de su -- correlación con el conjunto del cual dependen, conjunto que, a su vez, es dependiente de la intención creadora; d) un cuento realmente logrado es, en consecuencia, un *todo orgánico* de tal modo articulado que el conjunto dejaría de ser lo que es si se le quitara alguno de sus elementos y cada uno de los -- elementos no sería ya lo que es al separarlo del conjunto. De lo expuesto es fácil inferir que el análisis del *montaje narrativo* consistirá, primero, en descubrir, a través de la lectura, cuál ha sido la *intención creadora* del autor (identificable con el efecto que se propuso producir en el lector, ya que éste es una consecuencia de aquella), y, segundo, determinar las relaciones que vinculan el cuento como totalidad y -- sus elementos con la *intención creadora*.

#### 4.3. La intención creadora: cuentos con muerte y de horror y cuentos sin horror y de muerte.

Los cuatro cuentos elegidos para ser analizados tienen -- un elemento común, la presencia de la muerte, que, inicialmente, les confiere una cierta identidad. En *El almohadón de plumas*, una joven recién casada muere como consecuencia de una -- extraña enfermedad, diagnosticada como "anemia de marcha agudísima" pero cuyo origen resulta inexplicable hasta que, después de muerta, el horrorizado esposo descubre, oculto en un almohadón de plumas del lecho de la enferma, un monstruoso -- animal que "noche a noche, desde que Alicia habla caído en cama, habla aplicado sigilosamente su boca -- su trompa, mejor dicho -- a las sienes de aquella, chupándole la sangre"; en *La gallina degollada*, los cuatro hijos idiotas del matrimonio Mazzini-Ferraz deguellan, arrastrados por su don mimético refle-

jo, a su hermana menor, la única hija normal del matrimonio, y tras de haber visto a la cocinera de la casa degollar una gallina; en *A la deriva*, se narra la muerte de un hombre -- mordido por una víbora; en *El hijo*, se historia las alucinaciones de un hombre que angustiadamente espera el regreso -- de su hijo que ha ido de caza al monte y al cual halla, finalmente, muerto, cuando sale en su busca.

En los cuatro cuentos, la presencia de la muerte es, como lo pone de manifiesto esta sumaria exposición de sus -- contenidos anecdóticos, un elemento temático importante. Pero el nivel en que se sitúa ese tema es distinto en los cuatro cuentos y ello permite que sean divididos en dos grupos: cuentos con muerte (*El almohadón de plumas* y *La gallina degollada*) y cuentos de muerte (*A la deriva* y *El hijo*). En -- los dos primeros, y así lo hace evidente la más rápida lectura de ambos cuentos, la *intención creadora* está dirigida a producir un *efecto final* bien definido: el horror; en los otros dos, y así lo hace evidente asimismo su lectura, la *intención creadora* es distinta: el propósito no es provocar horror sino hacer sentir la dimensión trágica esencial de -- la muerte en sí misma. En los dos primeros cuentos, por consiguiente, la muerte es un vehículo para promover un horror, no proveniente de la muerte en sí, en su pura desnudez, sino del modo, se diría espeluznante, en que ella se hace presente en ambos cuentos; en los otros dos, por lo contrario, casi no importa el modo en que se produce la muerte sino la muerte en sí misma, aunque ella es vista y sentida desde -- una distinta perspectiva en cada uno de ellos: la perspectiva impuesta por el sentimiento de la propia muerte en *A la deriva* y la que impone la muerte de un ser querido en *El hijo*. Es posible afirmar que en estos dos cuentos lo que prima y ocupa el nivel más alto es el *sentimiento de la muerte* mientras que en los otros dos lo que prima y ocupa el más -- alto nivel es el *sentimiento del horror*. En consecuencia: -- *El almohadón de plumas* y *La gallina degollada* son cuentos -- de horror y con muerte y *A la deriva* y *El hijo* lo son de -- muerte y sin horror. La pluma del escritor ha estado movida, pues, por distinta *intención creadora* en los dos primeros -- cuentos de la que la movió en los dos segundos.

La identidad que la presencia de la muerte confiere -- inicialmente a los cuatro cuentos queda de este modo diversificada. Cabe afirmar que el ámbito emocional narrativo



creado por los cuentos de *horror y con muerte* es casi diametralmente opuesto al creado por los cuentos de *muerte y sin horror*. Es indudable que los cuatro, como todo el conjunto de la obra quiroguiana, tienen su raíz en una idéntica intuición vital, pero es igualmente indudable que esa intuición se manifiesta con tonos y temperaturas distintas. Estas diferencias, sin duda, son registradas de un modo inmediato, y sin necesidad de recurrir al análisis, por la sensibilidad del lector, pero se hacen más notorias cuando se analiza el montaje narrativo. En el caso de los cuatro cuentos que dan motivo a estos apuntes, se comprueba que la identidad de intención creadora visible en *El almohadón de plumas* y *La gallina degollada* determina similitud en su montaje narrativo, ocurriendo lo mismo con *A la deriva* y *El hijo*. Conviene notar, sin embargo, que hay similitud pero no identidad, pues hay también notorias diferencias, presumibles, simplemente, si se considera la distinta extensión de los cuentos (*La gallina degollada* duplica en extensión a *El almohadón de plumas* y casi lo mismo ocurre entre *El hijo* y *A la deriva*). Esta diferencia cuantitativa supone, naturalmente, un distinto modo de elaboración.

#### 4.4. Los cuatro montajes.

*El almohadón de plumas* puede ser dividido en tres momentos perfectamente diferenciados. En el primer momento, el narrador presenta a los protagonistas y monta el decorado dentro del cual se enmarcan. La presentación es incisivamente concisa: "Su luna de miel fue un largo escalofrío. Rubia, angelical y tímida, el carácter duro de su marido heló sus soñadas niñerías de novia. Ella lo quería mucho, sin embargo, a veces con un ligero estremecimiento cuando volviendo de noche juntos por la calle, echaba una furtiva mirada a la alta estatura de Jordán, mudo desde hacía una hora. El, por su parte, la amaba profundamente, sin darle a conocer". La descripción del decorado es igualmente concisa e incisiva: "La casa en que vivían inflaba no poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso -fríos, columnas y estatuas de mármol- producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hu-

biera sensibilizado su resonancia". La intención de estos dos pasajes es bien clara: centrar el interés del lector en dos personajes diametralmente opuestos entre sí y ligados por una compleja relación sentimental. Este centro de interés es sustituido por otro en el segundo momento que se inicia así: "Fue ese el último día que Alicia estuvo levantada". El centro de interés es ahora la enfermedad -de inexplicable origen- que va lentamente extinguiendo la vida de Alicia. El narrador procura atrapar el interés del lector -subrayando, por una parte, lo inexplicable de su origen, y, por otra, sus efectos: en la consulta, los médicos pulsan en silencio a la enferma y la enferma sufre angustiantes alucinaciones. El tercer momento se inicia abruptamente con esta cláusula: "Alicia murió, por fin". Y tras este breve comienzo el narrador presenta al lector un nuevo centro de interés: el almohadón de plumas. Las manchas de sangre que la sirvienta descubre en él y su excesivo peso son datos suficientes para convertirlo en el centro de este tercer momento. Así atrapada la atención del lector, se llega al desenlace: Jordán corta la funda y aparece el personaje hasta ahora ignorado pero que, junto con Alicia y Jordán, es protagonista del cuento: el monstruoso animal que ha desahogado a Alicia hasta matarla. L

La aparición de este protagonista celosamente oculto - hasta casi las últimas líneas revela la verdadera intención creadora que ha guiado la mano del escritor desde las primeras líneas. Esa intención creadora, asumida lúcidamente, es bien precisa: lograr un efecto final inesperado, impactando al lector, al concluir el cuento, no con la muerte de Alicia sino con la causa que la ha producido. Esto es bien evidente cuando, ya por cerrarse el cuento, tras de la breve información contenida en las palabras: "Alicia murió, por fin", no se dice nada de los sentimientos de Jordán por esa muerte y se entra directamente al tema del almohadón de plumas. Se detallan, entonces, las sensaciones de horror que experimentan tanto el esposo como la sirvienta ante el descubrimiento espeluznante. Las sensaciones de horror de ambos personajes pasan de ellos a los lectores, lográndose así el efecto final que el narrador se había propuesto. El cuento es, pues, con y no de muerte, y sustancialmente, de horror y así lo confirma el análisis del montaje narrativo, pensado en vista de ese fin. En los dos primeros momentos -



del cuento, el narrador procede con una conducta narrativa -- que podría decirse insidiosa y que consiste en atraer fuertemente la atención del lector hacia los elementos no sustanciales del cuento: la compleja relación sentimental de Alicia y Jordán, primero, y el angustiante carácter de las alucinaciones de Alicia, después. El *montaje narrativo* se rige por una ley de *ocultamiento*, de tal modo que la revelación final, totalmente inesperada, resulte, como todo lo sorprendente, más impactante. Sólo en el *tercer momento*, el narrador pone sobre la mesa el naipe que mantenía oculto en la manga. Con estas observaciones no queda completo el análisis del *montaje narrativo* de *El almohadón de plumas*. Es preciso destacar otro aspecto: la destreza con que están vinculados los tres momentos del cuento, que por tener cada uno su propio centro de interés corrían el riesgo de no relacionarse sólidamente entre sí. El *primer momento* se vincula con el *segundo* mediante el carácter de las alucinaciones de Alicia y las reacciones de Jordán ante la enfermedad de su esposa que se corresponden con su compleja relación sentimental, debiéndose advertir, además, que el ataque de influenza sufrido por Alicia, y mencionado hacia el final del *primer momento*, prepara la entrada al *segundo*, cuyo centro de interés es la enfermedad de la protagonista. Las reiteradas alusiones al diagnóstico de la enfermedad de Alicia - anemia - y el hecho de que su estado se agrava por la noche, vinculan sólidamente el *segundo momento* con el *tercero*, puesto que el origen hasta entonces inexplicable de la enfermedad es el desangramiento que en la enferma produce el monstruoso animal.

El *montaje narrativo* de *La gallina degollada*, cuento cuya intención creadora es la misma que la de *El almohadón de plumas*, guarda similitud con el de éste. Se rige por idéntica ley de *ocultamiento* de todo indicio que haga previsible el final, aunque sembrando, aquí y allá, detalles que lo justifican y preparan (el don mimético de los cuatro idiotas, su gula, la atracción que experimentan por los colores brillantes). No es necesario, por consiguiente, reiterar el análisis: los mismos motivos que evidencian que *El almohadón de plumas* es cuento de horror y con muerte y no de muerte y sin horror valen para hacer ostensible lo mismo en *La gallina degollada*. Hay, sin embargo, algunas diferencias que es necesario destacar. La primera, y menos importante, es que *La gallina dego-*

*llada*, admite ser dividido en cuatro y no en tres momentos: presentación de los cuatro idiotas; historia del matrimonio Mazzini-Ferraz; degollamiento de la gallina; degollamiento de la niña. A esa diferencia inicial se agregan estas otras: la presentación de los personajes de *El almohadón de plumas* subraya un trazo (la compleja relación sentimental entre Alicia y Jordán) no sustantivo, ya que no es absolutamente imprescindible para el efecto final buscado, mientras que la presentación de los protagonistas de *La gallina degollada* subraya incisivamente un rasgo sustantivo, ya que el idiotismo de los cuatro niños es el determinante de la conclusión del cuento; en *El almohadón de plumas* el tiempo narrativo se proyecta hacia el futuro (los sucesos del *segundo momento* son posteriores a los del *primero* y los del *tercero* a los del *segundo*), mientras que en *La gallina degollada* hay, en el segundo momento, una proyección hacia el pasado (historia del matrimonio y del nacimiento de sus cuatro hijos idiotas y de la niña normal). Estas diferencias tienen importancia: la primera hace evidente que el centro de interés de todo el cuento hasta el final sorprendente es uno sólo (el drama del matrimonio Mazzini-Ferraz); la segunda, que la sustancia narrativa es más amplia en *La gallina degollada* que en *El almohadón de plumas* (los protagonistas tienen historia lo que no ocurre con los del cuento recién citado).

A pesar de su brevedad y de la simplicidad de su anécdota, *La gallina degollada* admite ser dividido en tres momentos, que pueden denominarse, respectivamente, la mordedura y sus efectos, transición descriptiva, la agonía y la muerte.

El *primer momento*, se inicia con un cortante planteo: "El hombre pisó algo blanduzco, y en seguida sintió la mordedura en el pie. Saltó adelante, y al volverse con un juramento vio una garacacustí que, arrollada sobre sí misma, esperaba otro ataque." Planteada así la situación inicial, el narrador continúa: "El hombre echó una veloz mirada a su pie, donde dos gotitas de sangre engrosaban dificultosamente, y sacó el machete de la cintura. La ulbora vio la amenaza y hundió más la cabeza en el centro mismo de su espiral; pero el machete cayó de lomo, dislocándole las vértebras." Estos dos pasaje iniciales son proseguidos inmediatamente así: "El hombre bajó hasta la mordedura, quitó las gotitas de sangre y durante un instante contempló. Un dolor agudo -



nacla de los dos puntitos violeta y comenzaba a invadir todo el pie. Apresuradamente ligó el tobillo con su pañuelo y siguió por la picada hacia su rancho". En estos tres pasajes -- queda nítidamente fijado con precisa graduación (la mordedura, las dos gotitas de sangre que engruesan dificultosamente, el dolor que invade todo el pie) el tema del primer momento del cuento: la mordedura y el envenenamiento del hombre. Desde -- aquí hasta el final de esta primer momento, la mano del narrador traza, también con medida graduación, el dibujo del inexorable crecimiento del efecto de la mordedura, tanto en sus aspectos físicos como psicológicos. Los primeros son detallados con rigor casi científico: hinchazón del pie, sequedad de garganta, pérdida de las sensaciones gustativas, vómitos, hinchazón del bajo vientre que presenta manchas lívidas; los segundos se manifiestan, primero, en la toma de conciencia de la gravedad de su estado ("Bueno; esto se pone feo...") y luego, en su voluntad de vivir, que lo impulsa, en procura de salvación, a navegar en su canoa, por el Paraná, hasta Tacurú-Pucú, donde podrá lograr ayuda. Este primer momento, se cierra con un breve pasaje revelador del estado de conciencia del personaje: en su desesperación, y venciendo íntimas resistencias, decide pedir ayuda a su compadre Alves, "aunque hacía mucho tiempo que estaban disgustados". No la obtiene y el hombre regresa a su canoa, que es llevada velozmente por la corriente a la deriva. Cerrado así el primer momento, el narrador levanta un telón de fondo que constituye el segundo momento: "El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebramente el río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, -- atrás, siempre la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única." Esta descripción, por una parte, sirve para crear una atmósfera que se corresponde con la situación del personaje, pero por otra sirve como transición para entrar al tercer momento: el de la agonía y la muerte. La agonía, contra lo que parecería lógico, no está creada como un enfrentamiento del personaje con la visión de su muerte. Por lo contrario: siente que su estado ha mejorado y se sumerge en una "sommelencia llena de recuerdos". Recuerda a su compadre Gaona, a su ex patrón Dougald. Invadido por estos re-

cuerdos, la muerte lo sorprende súbitamente.

La precedente descripción del *Montaje narrativo* de *A la deriva* pone de manifiesto, con claridad meridiana, que el mismo no está dirigido a producir un efecto final inesperado, como ocurre con *El almohadón de plumas* y *La gallina degollada*. Por lo contrario: desde las primeras líneas se plantea una situación cuyo final es, para el lector, previsible. No rige, pues, para este cuento la ley de *ocultamiento* visible en la elaboración de los otros dos, en los cuales, como se dijo antes, el narrador manifiesta una insidiosa conducta narrativa. Aquí la conducta narrativa es abierta y franca: se muestra claramente un proceso que crece gradual pero inexorablemente hacia una conclusión -- la muerte -- del personaje -- que el narrador hace previsible desde el comienzo. *A la deriva* es, por consiguiente, y según la expresión del propio Horacio Quiroga, un cuento a puño limpio. El *montaje narrativo* así lo evidencia y confirma lo que la sensibilidad del lector descubre a través de la simple lectura: es un cuento de muerte y sin horror y no de horror y con muerte. La intención creadora desde la que ha nacido es transmitir una experiencia de la muerte y conmueve pero no horroriza. La muerte -- y no lo espeluznante -- es la presencia que se pone ante los ojos del lector. Por eso es un cuento de muerte y no simplemente con muerte. Y sin horror.

Los tres cuentos ya comentados admitían, por las características de su *montaje narrativo*, ser divididos en momentos nítidamente definidos. Esto no ocurre en *El hijo*. En este cuento la acción exterior es muy tenue, ya que queda limitada, casi exclusivamente, a señalar dos movimientos: el del hijo hacia el monte para ir de caza y el del padre cuando va en su busca. La acción del cuento, en consecuencia, no es externa sino íntima: ocurre dentro de la conciencia del padre, aunque el narrador no utiliza el monólogo interior sino que cuenta en tercera persona. El autor ha hecho, pues, de la conciencia del padre (y debe recordarse que *El padre* era el título primitivo del cuento) el centro de interés de la narración, y, por lo mismo, el ritmo narrativo se ajusta al fluir natural de la conciencia misma, en la cual cada instante está inserto en el que le precede y en el que le sigue, sin hiato ni solución de continuidad. El ritmo narrativo, ajustado a ese fluir continuo, impide, porque sería



una artificialización del análisis, dividir el cuento en momentos, aunque sí puede decirse que en él se registran distintos estados de conciencia del padre. Dejando a un lado los máximos, esos estados de conciencia pueden reducirse a estos cuatro: *rememoración* (el padre recuerda hechos de su vida y de su relación con su hijo); *inquietud* (promovida por la inusual demora en el regreso del hijo); *angustia* (provocada por la demora misma y algún detalle -sólo ha oído un estampido de la Saint-Etienne- que le hacen sentir la presencia de algo fatal); *alucinación* (que se da como final del cuento, aunque preparada por situaciones análogas ya antes vividas por el personaje).

Esta descripción del montaje narrativo de *El hijo* evidencia que el centro de interés del cuento se halla en el padre y sus estados de conciencia. Es necesario agregar ahora que, desde el comienzo del cuento, esa conciencia se muestra como obsesiva por la angustiante idea de la posible muerte del hijo. "¡Tan fácilmente una criatura calcula mal, sienta un pie en el vacío y se pierde un hijo!" - reflexiona en un pasaje de su rememoración el padre y recuerda asimismo una de sus alucinaciones cuya naturaleza hace ostensible hasta que punto está invadido por aquella angustiante idea: "Lo ha visto una vez - rodar envuelto en sangre cuando el chico percutía en la morsa del taller una bala de parabellum, siendo así que lo que hacía era limar la hebilla de su cinturón de caza". Todo el cuento, de este modo, está signado por la idea de la muerte y la atmósfera que ella crea aun antes de llegar a la muerte con *efecto* con que se cierra la narración. La intención creadora es, pues, manifestada a través del montaje narrativo: la raíz del cuento se halla en la intención de transmitir una experiencia de la muerte, aunque no de la propia, como en *A la deriva*, sino de la ajena, y, en este caso, de una de las que más pueden doler y angustiar: la de un hijo. El cuento es, por consiguiente, lo mismo que *A la deriva*, cuento de muerte y no con muerte meramente. Es también cuento *sin horror*. El montaje narrativo no muestra ningún detalle que tienda a producirlo. Por lo contrario: el cuento está montado en base al registro de los más entrañables sentimientos de amor paternal. Los estados de conciencia angustiosos del padre, obviamente, conmueven pero no horrorizan. El cuento, por fin, es *a puño limpio* y no de efecto. El final puede no ser previsible pero tampoco es inesperable. El análisis del montaje narrativo hace ver --

que el narrador no busca un final sorpresivo sino que, contrariamente, ha ido preparando la situación final. Desde el comienzo se hace notar la posibilidad de un accidente fatal y luego se da un detalle bien significativo: sólo ha sonado un tiro de la Saint-Etienne. Más adelante, el mismo padre adquiere la certeza de la tragedia: "Pero la naturaleza prosigue detenida. Y cuando el padre ha recorrido los senderos de caza conocidos y ha explorado el bañado en vano, adquiere la seguridad de que cada paso que da en adelante lo lleva, fatal e inexorablemente, al cadáver de su hijo". Por fin, el narrador mismo afirma: "Por las picadas rojas del sol, envejecido en diez años, va el padre buscando a su hijo que acaba de morir". El final, así preparado, no puede ser sorpresivo, aunque se da un instante de vacilación en el estado de alucinación que cierra el cuento. La insistencia con que se ha señalado a lo largo de la narración - que el personaje padece de alucinaciones explica con naturalidad la conclusión y la despoja de todo carácter efectista.

#### 4.5. La expresión verbal

Hace algunos años, y en una publicación periódica montevideana, se mantuvo una polémica en torno a las cualidades de escritura de Horacio Quiroga. El origen fue un párrafo del prólogo escrito por Guillermo de Torre para una antología (*Cuentos escogidos*, Madrid, M. Aguilar, 1950) de Horacio Quiroga. Se decía allí lo siguiente, en relación con la prosa narrativa de Horacio Quiroga: "Escribía, por momentos, una prosa que a fuerza de concisión resultaba con fusa; a fuerza de desaliño, torpe u viciada. En rigor no sentía la materia idiomática, no tenía el menor escrupulo de pureza verbal". El profesor José Pereira Rodríguez refutó esas afirmaciones en un artículo titulado *Guillermo de Torre conde con Horacio Quiroga "pecado de lesa ignorancia"* (*La Gaceta Uruguaya*, Montevideo, Año 1, Nº 3, junio 2 de 1953), alegando, en favor de las preocupaciones estilísticas de Horacio Quiroga, los ajustes a que el autor sometía sus textos a través de sucesivas publicaciones. Señala, por ejemplo, que el texto de *El peón*, publicado inicialmente en *La novela semanal* (Buenos Aires, Año II, Nº 9, 14/1/1918) - sufrió más de ciento veinte modificaciones al pasar a *El desierto* (B.A.E.F.L., Buenos Aires, 1924). Guillermo de Torre



contestó con una carta abierta dirigida al Director de *La Gaceta Uruguaya*, publicada en el Nº 6 de julio 22 de 1953, lo que valió una nueva réplica del profesor Pereira Rodríguez, titulada *Quiroga contra Quiroga*, aparecida en el Nº 7 de agosto 5 de 1953.

Cada uno de los polemistas tuvo su parte de razón. Es cierto que la prosa de Horacio Quiroga no es un modelo de perfección gramatical (aunque no por ello resulta confusa, según dice Guillermo de Torre), es cierto que no fue un estilista en el sentido en que se entiende habitualmente el término (y como lo fueron, para citar ejemplos uruguayos, José Enrique Rodó y Carlos Reyles) y, por consiguiente, en este especial sentido, es válido afirmar que no sintió la "materia idiomática". Desde estos puntos de vista son exactas las afirmaciones de Guillermo de Torre. Pero tiene razón José Pereira Rodríguez cuando afirma, a su vez, que Horacio Quiroga trabajó incansablemente en el mejoramiento de la expresión verbal de sus cuentos, aunque ese esfuerzo no estaba encaminado a hacer *estilo*, en el sentido habitual de esta expresión. Procuraba expresar de un modo cada vez más preciso e intenso la situación transmitida. En realidad, Horacio Quiroga tuvo *estilo* si por tal se entiende la expresión de una personalidad a través de la materia verbal. Cualquier página de Horacio Quiroga lo revela vigorosamente. Un análisis estilístico, que no se hará aquí, mostraría cómo lo logra a través de la selección de vocablos, de su particular adjetivación y de las peculiaridades de sus giros sintácticos. Lo característico del *estilo* Quiroga es la intensidad con que transmite y utilizando un mínimo de palabras exactamente aquello que quiere comunicar.

Sin necesidad de análisis, algunos ejemplos alcanzan para evidenciarlo. Véase esta descripción del Paraná, de *A la deriva*: "El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también". Los elementos descriptivos usados son exactamente los precisos para visualizar el paisaje, ni uno de más ni uno de menos, y para transmitir la sensación que produce el alcance el adverbio *fúnebremente*, referido a encajonar, y reforzado, luego, con la reiteración del adjetivo *negro*, que califica, primero, a los bloques de basalto y, luego, al bosque. Repárese, asimismo, en la fuerza de la línea inicial de *El almohadón de plumas*: "Su luna de --

miel fue un largo escalofrío", que se completa, unas líneas después, cuando se aclara: "Sin duda hubiera deseado ella menos severidad en ese rígido cielo de amor". Un ejemplo final, tomado de *El hijo*: "La cabeza al aire y sin machete, el padre va. Corta el abra de espartillo, entra en el monte, costea la línea de cactus sin hallar el menor rastro de su hijo". La expresión verbal está aquí perfectamente organizada: ante todo, dos detalles externos (la cabeza al aire y sin machete) reveladores de la situación íntima del padre (es insólito salir en esas condiciones para entrar en el bosque) y por eso el verbo *va* se coloca al fin; sigue la precisa indicación de los lugares por donde pasa el padre, intensificada con la utilización de tres verbos (*corta, entra, costea*) iniciando las cláusulas; concluye con lo esencial que se quiere comunicar: "sin hallar el menor rastro de su hijo".

#### 4.6. Epílogo valorativo.

Los cuatro cuentos comentados ponen de relieve a un escritor de insuperable maestría en el manejo de sus recursos narrativos. Desde el punto de vista de su realización técnica, los cuatro cuentos alcanzan parejo nivel de calidad. No ocurre lo mismo si se les juzga desde otra perspectiva. Cuando se les considera como *creación total*, *A la deriva* y *El hijo* adquieren supremacía sobre *El almohadón de plumas* y *La gallina de gollada*. La intención de producir un efecto final de horror, limita la proyección de los cuentos citados en último término. Esa conmoción de horror no se trasciende hacia nada, queda como estrangulada en sí misma y limita el horizonte humano de los cuentos. En *A la deriva* y *El hijo*, en cambio, ese horizonte es muy amplio, porque los cuentos plantean situaciones sustanciales de la vida humana. En estos, se transmite auténtica y profundamente una experiencia vital trascendente; en aquellas, a pesar de su clima trágico, se reducen a impactar gratuitamente con la violencia de una situación espeluznante, intensamente lograda pero que, al fin, carece de proyección trascendente.

Arturo Sergio Visca



## SUMARIO

### 1. Trajectory vital.

- 1.1. Un hombre y sus rostros.....p. 3  
 1.2. Cronología biográfica.....p. 4  
 1.3. Las etapas de una vida.....p.14

### 2. Concepción quiroguiana del cuento.

- 2.1. Prefacio.....p.15  
 2.2. Qué es un cuento.....p.16  
 2.3. El oficio de cuentista.....p.18  
 2.4. Datos vivos y jerga regional.....p.19  
 2.5. Una pregunta y su respuesta.....p.20

### 3. El mundo imaginario quiroguiano.

- 3.1. Identidades y diferencias.....p.21  
 3.2. Cuentos de todos los colores.....p.22  
 3.3. Un elemento homogenizador: lo extraño.....p.22  
 3.4. Primacía de la anécdota.....p.23  
 3.5. Síntesis provisoria.....p.24

### 4. Cuatro cuentos de Horacio Quiroga.

- 4.1. Historias de efecto, a puño limpio y de monte.....p.24  
 4.2. Intención creadora y montaje narrativo.....p.25  
 4.3. La intención creadora: cuentos con muerte y de horror y cuentos sin horror y de muerte.....p.26  
 4.4. Los cuatro montajes.....p.28  
 4.5. La expresión verbal.....p.35  
 4.6. Epílogo valorativo.....p.37



- Nº26 - Literaturas Griega y Latina.....*Alejandro Paternain*  
 Nº27 - María Eugenia Vaz Ferreira.....*Juan C. Legido*  
 Nº28 - E. Acevedo Díaz: El combate de la....*Silvia Lago*  
 Nº29 - Horacio Quiroga.....*A. Sergio Visca*

### *Títulos publicados en esta Serie*

- 32 GUSTAVO A. BECQUER, A. Paternain  
 33 LAZARILLO, Eduarda Veiga  
 34 BALZAC, Graciela Mántaras  
 35 EL NUEVO TESTAMENTO, A. Paternain  
 36 CERVANTES: Entremeses y Novelas Ejemplares, Leonardo Garet  
 37 CAMINO HACIA SOFOCLES, R. Bula Píriz  
 38 LARRA, Juan C. Mondragón  
 39 ERNEST HEMIGWAY, Silvia Viroga  
 40 J. E. RODO, Motivos de Proteo, Wilfredo Penco  
 41 J. H. y REISSIG, Poemas comentados, Idea Vilariño  
 42 POEMA DEL CID, Cecilio Peña  
 43 LA VORAGINE, Milton Fornaro  
 44 EL ROMANCERO, Eduarda Veiga,  
 45 ESQUILO, Mericy Caetano  
 46 JUANA DE IBARBOUROU, Jorge Arbeleche  
 47 RICARDO GUIRALDES, Mario J. Alvarez  
 48 GABRIELA MISTRAL, Jorge Albistur  
 49 IBSEN, Alejandro Paternain  
 50 NARRATIVA DEL SIGLO XX, Aldo Cánepa  
 51 EURIPIDES, Mericy Caetano  
 52 R. M. RILKE, M. C.G. de Mariani  
 53 HERMAN HESSE, Aldo Cánepa  
 54 LUCRECIO, Jorge Albistur  
 55 FELISBERTO HERNANDEZ, Aldo Cánepa  
 56 GARCIA LORCA, Jorge Albistur  
 57 RUBEN DARIO, Idea Vilariño  
 58 J. L. BORGES, Roberto Apratto  
 59 J. DE VIANA, Aldo Cánepa  
 60 ROMULO GALLEGOS, Silka Freire  
 61 POESIA SIGLO XX, E. Lockart de Juan  
 62 EL AVARO DE MOLIERE, M. Rein\*