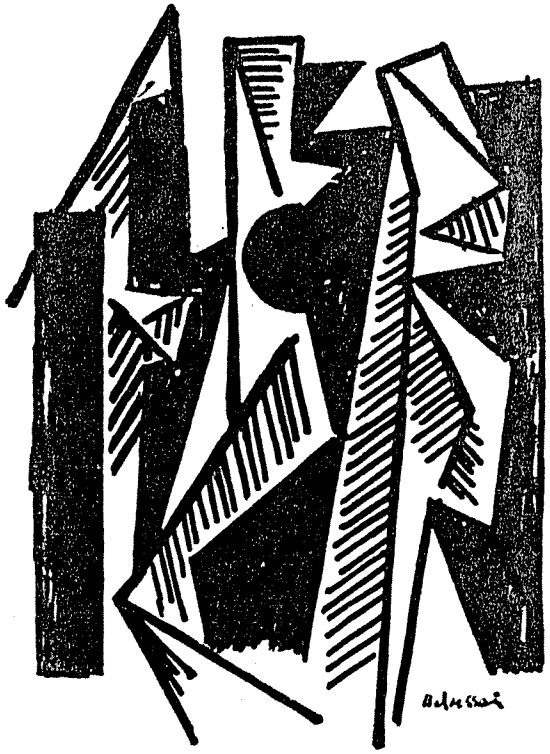
E. RODRIGUEZ MONEGAL

EL DESTERRADO

VIDA Y OBRA DE HORACIO QUIROGA



EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES

Queda hecho el depósito que
previene la ley núm. 11.723.

© Editorial Losada, S. A.
Buenos Aires, 1968

A la memoria de
ENRIQUE AMORIM
al que tanto deben
el autor y el protagonista
de este libro.

IMPRESO EN LA ARGENTINA
PRINTED IN ARGENTINA

Este libro se terminó de imprimir el día 20 de enero de 1968,
en Macagno, Landa y Cía., Aráoz 164, Buenos Aires.

"Aunque mucho menos de lo que el lector supone, cuenta el escritor su propia vida en la obra de sus protagonistas, y es lo cierto que del tono general de una serie de libros, de una cierta atmósfera fija o imperante sobre todos los relatos, a pesar de su diversidad, pueden deducirse modalidades de carácter y hábitos de vida que denuncien en este o aquel personaje la personalidad tenaz del autor."

HORACIO QUIROGA (1929)

I

EL ESPEJO DE PAPEL

"Solo como un gato estoy (...) como un punto en la inmensidad del paisaje lluvioso."

Es sábado. Son las dos de la tarde y afuera llueve sin cesar desde la madrugada. El hombre (pequeño, flaco y barbado) mira desde las ventanas de su casa de piedra y ve dibujarse la cortina de lluvia contra las altas palmeras de la meseta. Al fondo, imposible de distinguir pero vivo en la experiencia repetida del observador, se desliza el inmenso río. Miles de veces, desde el mismo ventanal, ha contemplado la suave cinta de plata. Miles de veces ha domado con su esfuerzo las *correderas,* el poderoso lomo salvaje del Paraná. Pero hoy (junio 27, 1936) la lluvia ha borrado el paisaje. Está mojado, triste, oscuro. También está oscuro el hombre que contempla la lluvia desde sus 57 años. Hace exactamente cinco meses que partió, río abajo, hacia Buenos Aires, la mujer con su hijita. Hace exactamente cinco meses que el hombre que mira el paisaje está enfermo y solo, tan enfermo que ni él mismo (a pesar de viejas pretensiones médicas) es capaz de darse cuenta de la gravedad de su *maladie,* como le gusta escribir. Enfermo sin saberlo, conscientemente solo, medita.

Hay una hoja de papel frente a él. Este hombre que ha borroneado y agotado resmas enteras durante una vida intensa y dedicada (entre otras cosas) al duro arte de escribir, traza ahora unas líneas sobre el papel. No es un cuento como esos que le dieron fama en todas partes donde se lee español. Hace unos cinco años largos que no escribe cuentos. Tampoco es una de esas crónicas sobre animales que han sustituido últimamente, con la anotación directa y casi autobiográfica, el antiguo inventar. Lo que ahora escribe, solo y aterido, frente a la cortina de lluvia, es una carta. La hoja de papel es como un espejo, su espejo.

En esa carta —que, como la mujer perdida, habrá de bajar también por el ancho río hacia Buenos Aires— el hombre cuenta sus días, detalla las minucias de su soledad, la angustia, el corazón desgarrado. Escribe: "14 horas. Llueve que da gusto desde esta madrugada. Desde mis ventanales veo el paisaje mojado, triste y oscuro. Solo como un gato estoy. Esta mañana mi sirvienta, su hijita y su marido se fueron en camión a Santa Ana; volverán tarde en la noche, o mañana. Me calenté la sopa preparada desde anoche, y aquí estoy en el living, como un punto en la inmensidad del paisaje lluvioso." La mano sigue escribiendo sobre el papel, la carta continúa fluyendo como el río y la lluvia, cargada de recuerdos, de libros leídos y sentidos, de invocaciones al amigo ausente (el hermano menor, lo llama), de cosas demasiado duras para soportar solo. Cuando concluya, el correo habrá de encargarse de llevarla hasta las manos de Ezequiel Martínez Estrada. La carta será abierta. La silenciosa voz lejana de Horacio Quiroga fluirá de ella. Empezará otra vez el monólogo.

Pero ahora mientras Quiroga escribe contemplando la lluvia, la carta es un espejo.

"Solo como un gato estoy", ha sentido al repasar en esta carta "absurda" (el calificativo también le pertenece) esa vida de los últimos días, de los últimos meses, de los últimos años. Este hombre es (hoy, junio 27, 1936) uno de los mayores narradores de la América hispánica, uno de sus cuentistas más perdurables. Ha conocido el triunfo precoz en la ciudad natal (Salto, sobre otro ancho río, el Uruguay); ha logrado la admiración y envidia de las capitales platenses (Montevideo y Buenos Aires); ha sido editado y traducido y comentado en Madrid, en Nueva York, en París. Su obra fue proclamada por Leopoldo Lugones, por Rodó, por Sanín Cano, por Roberto J. Payró, por Waldo Frank, por José Eustasio Rivera, por Alberto Zum Felde. Sin embargo, para el hombre que se asoma ahora al espejo de esa carta, todos esos triunfos son nada. La soledad ha invadido hasta la misma médula. Ha perdido el afán de crear con las palabras, ha llegado al punto en que la carga acumulada por 57 años de vida intensa y devoradora quiebra finalmente el espinazo. Enfrentado a la blancura del papel, lo que Quiroga contempla es su anonadamiento; se siente "un punto en la inmensidad del paisaje lluvioso".

El fracaso de un segundo matrimonio (después de varias crisis escalonadas, María Elena ha partido hace cinco meses), el desinterés de las nuevas generaciones por su obra, un desaliento inexplicable

que refleja la oscura labor de la enfermedad sobre sus tejidos más íntimos, incluso un inconsciente prepararse para el encuentro último, han ido minando en él la voluntad de vivir, le han obligado a enfrentar la soledad como experiencia al fin purificadora. Flaco, pequeño, barbado, Quiroga está encarándose en el espejo de esa carta, por primera vez, con la totalidad de sí mismo. Lo que refleja la hoja de papel que va cubriéndose con su escritura oblicua, nerviosa, casi ilegible, es la máscara definitiva del hombre. Aunque tal vez sea invisible para él mismo, es éste el rostro de un desterrado.

Nacido hace 57 años en las márgenes de otro gran río americano, Quiroga necesitó arrancarse violentamente del tibio suelo natal para cumplir su ambición; quiso transplantar sus raíces a París, en un absurdo intento de conquista; encontró tierra de invernadero en las sucursales modernistas de Montevideo y Buenos Aires hasta que un golpe maestro del azar (que también se llama destino) le permitió descubrir su habitat, esa tierra para la que estaba misteriosamente conformado, en la selva de Misiones. Quiroga descubrió San Ignacio como en un sueño y adivinó (antes que su inteligencia pudiera registrarlo) que allí habría de enraizarse. Quiroga eligió sin saberlo un destino de desterrado para poder buscar y encontrar al fin su verdadero suelo. "Los yuyos no existen —había dicho una vez—; son plantas que no están en su sitio." Fuera de Misiones, Quiroga se sentía como un yuyo; en Misiones se convirtió en profunda planta tropical.

Desde la tierra húmeda de San Ignacio, desde la meseta que creó con su imaginación y sus manos, desde esa casa de piedra, el desterrado mira la lluvia espesa y mide toda su soledad. No sabe todavía (hoy junio 27, 1936) que la suerte ya está echada. Todavía ignora que las raíces han encontrado al fin la última tierra. Palpa su soledad con mano trémula, hunde tímidamente los dedos en esa entraña dolorosa, avanza con delicadeza por los tejidos ya devorados por el desconocido cáncer, y sólo encuentra la soledad.

Está al borde de la última experiencia. Cincuenta y siete años de vida, de triunfos y penas, furor, alegría y tragedia quedan atrás. El camino desde la perezosa claridad de Salto en el verano de 1878 hasta ese lluvioso invierno misionero de 1936 ha sido realmente largo. Sólo ahora el hombre puede contemplar su rostro definitivo sobre el espejo de papel; sólo ahora comprende que a lo largo de una vida intensa ha agotado muchas máscaras; sólo ahora es capaz

de volverse ("víctima del recuerdo") y descubrir el verdadero rostro. Una tras otra, las imágenes sucesivas han ido cayendo: el niño tonto y maleriado; el joven mosquetero de aldea; el insufrible decadente de barbita en punta y zapatos agujereados; el castigado conquistador de París mordiendo su hambre en los jardines del Luxemburgo; el poeta histérico que escandaliza el ambiente aún provinciano de Montevideo; el fotógrafo dispéptico que recorre las Misiones jesuíticas y vislumbra la tierra prometida; el abrumador plantador de algodón del Chaco; el profesor de Literatura con un ojo demasiado alerta para la pubertad de sus discípulas; el colonizador literario de esas Misiones que le dieron un mundo y le quitaron una mujer; el padre tiránico y dulce que expone sus hijos al peligro de la selva para hacerlos verdaderos habitantes de una tierra de fronteras; el *homme de lettres,* maduro ciudadano que concita a su alrededor el entusiasmo de los jóvenes y la pasión de las mujeres; el cuentista que América hispánica saluda al fin como nuestro Kipling después de haber descubierto como nuestro Poe; el maestro soslayado por nuevas generaciones que acaba por refugiarse en su tierra para encontrar, en un segundo fracaso conyugal, en la lluvia y la soledad, en el cáncer, su definitiva imagen.

La hoja de papel es un espejo. A medida que traza sus peculiares caligramas, Quiroga devela su verdadera imagen. Cincuenta y siete años lo han madurado hasta esta desnudez, este despojo, esta "amarga almendra fundamental". Quiroga mira hacia atrás y contempla la vertiginosa sucesión de días y seres. Mira hacia lo hondo y descubre una pequeña ciudad fluvial, levantada en enérgicas colinas sobre un río que se alborota en saltos muy cerca del puerto, una ciudad eternizada en las siestas de la infancia, pesadas de sueño y descubrimientos. Ve (tal vez) la primera imagen.

II

LOS OJOS DEL DESTINO

> "...siestas de sol y ocho años, cuando uno es chico y se tiende en el patio con las manos sobre la cara."

Todo empezó realmente en noviembre de 1864. El Uruguay pasaba por uno de sus endémicos períodos de guerra civil, el día en que Prudencio Quiroga, joven argentino de veintiséis años, llega a Salto, ciudad sobre el río Uruguay, acompañando al ejército colorado que acaba de conquistarla tras breve asedio. El puerto tiene diez mil habitantes apenas pero es la segunda ciudad de la República Oriental. El joven Prudencio llega como proveedor del ejército ocupante; le gusta lo que ve y decide quedarse allí a probar fortuna. Se hace rematador, funda un registro y luego un astillero. En esos años, Salto vivía de su caudaloso río. Pequeñas flotas construidas y administradas localmente, surcaban ese camino, mucho más rápido y seguro que el de tierra firme. Sus barcos ligaban la pequeña ciudad semitropical con Montevideo y Buenos Aires. Florecía la industria, se formaba de a poco una alta burguesía comercial junto a la que tuvo su origen en los enormes latifundios, se levantaban sólidas casas en el centro de la ciudad y abiertas villas de veraneo en las afueras. Salto es ondulada y hermosa; varias décadas más tarde, otro salteño, el novelista Enrique Amorim, la bautizaría con el nombre de Colinas. Desde sus cerros se ve el río, corriendo con fuerza entre barrancas, saltando los escollos, creando remansos. Muy pronto el joven Prudencio Quiroga —descendía del célebre Facundo, era mitrista, usaba barbita en punta, era algo bizco, vestía bien— se ha conquistado un lugar en el cogollito salteño, es nombrado vicecónsul de su patria, empieza a cortejar a una muchacha del lugar. Ella tiene sólo quince años (pero nuestras trasabuelas solían casarse aún antes), se llama Juana Petrona Forteza aunque prefiere

que la llamen Pastora, pertenece a una familia de la mejor sociedad, aficionada a las letras. El 25 de abril de 1868 se casa Prudencio con Pastora. En diez años ella le dará cuatro hijos: Pastora (nacida en 1870), María (1873), Juan Prudencio Ladislao (1876), y Horacio Silvestre (1878). Es una mujer animosa y valiente, de la que se conservan anécdotas de inusual coraje. Una vez enfrenta con un engaño a unos matreros que merodean por la quinta, otra vez hace huir sola a un ladrón. Desde siempre los niños podrán admirar esta imagen protectora, cálida, resuelta, que tenía blanduras sólo para ellos.

Horacio nace el 31 de diciembre de 1878. En unos versos escritos veinticinco años después (junio 13, 1903) habrá de evocar así su primer día:

> Mi nacimiento, en suma, fue como el de cualquiera:
> mi madre sonreía con su candor de cera,
> la sirvienta prolija buscaba ropas blancas,
> y el médico admiraba sus formidables ancas.
> En tanto yo gritaba y me callaba a ratos,
> tal como los canarios cuando ven a los gatos.

A pesar del tono zumbón hay un detalle de involuntario horror que ennegrece ya estos ripios del recuerdo: para la emoción interior la vida aparece como un gato que acecha. Tal vez la realidad fuera más prosaica. Cuando nace Horacio, la familia vive en la calle Uruguay, la principal de Salto. En una calle que baja suavemente hacia el puerto. En la parte alta tienen los Quiroga una casa de una planta, en forma de ele y con otro frente sobre la calle lateral que se llama Pintado. Como era corriente entonces, el frente que da sobre Uruguay está ocupado por el negocio, el hogar queda al fondo y sobre Pintado. Es una casa alhajada con gusto y riqueza. Pero tal vez los primeros recuerdos del niño no estén asociados tanto a esta casona sino a una hermosa quinta de las afueras donde la familia iba a refugiarse del verano salteño. Hoy funciona allí una escuela pública y las paredes se han puesto viejas y algo leprosas. El niño las vería de otro modo.

El gato que acecha en el poema no tarda en pegar un primer zarpazo. Don Prudencio era aficionado a la caza. Solía recorrer los bosques del Daymán con la escopeta en una mano. Cuando los hijos mayores tuvieron la tos convulsa, contagiando a Horacio que no

había cumplido los tres meses, la familia decide trasladarse a una chacra cerca del San Antonio chico. Una tarde, el padre organiza una salida en bote. Va con su escopeta, por las dudas. La tos del niño impidió a doña Pastora acompañar la excursión. Esperó a su marido a orillas del arroyo, sentada en el coche, con el niño en brazos. Cuando volvían, se levantó para recibirlos, para ver cómo don Prudencio saltaba ágilmente del bote con la escopeta asida por el caño, para oír cómo ésta se disparaba involuntariamente, para verlo caer muerto, para caer ella misma, desmayada, arrastrando al niño en su caída.

Hay otra versión de esta muerte. Según ella no sería tan accidental ni habría ocurrido así. Desde hace algunos años, los negocios de don Prudencio andan mal. Su Empresa de Navegación había sufrido la durísima competencia de otra (salteña de nombre aunque usa bandera inglesa) que fue organizada por don Saturnino Rives en 1866. El largo duelo entre ambos rivales terminó en 1879 con la muerte súbita de don Prudencio. Pero ¿cómo certificar la verdad de esta versión que sólo se ha trasmitido por vía oral? Lo único que el acta de defunción dice es que don Prudencio falleció el 14 de marzo de 1879, "herido, sin recibir los auxilios espirituales".

En esa familia abrumada por la desgracia ocurre el bautismo del niño el 19 de mayo de 1879, unos dos meses después de la muerte de don Prudencio. Se le nombra Horacio Silvestre (por el santo del día pero con qué inadvertida premonición de su destino) en la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen. Parece que el padre había solicitado su registro en la Argentina, patria que era también del niño por su ascendencia pero no se ha podido demostrar que así fuera hecho. Sin embargo, es evidente que Horacio nace en aquel punto de la tierra uruguaya que mira a la Argentina, que nace de doble tronco platense y que desde su mismo origen está situado en el centro de la vasta cuenca común.

La muerte del padre habrá de marcar singularmente al niño. Su infancia transcurrirá en esa ausencia que preside una madre cálida y blanda. Será el menor, el mimado, el consentido, pero también será el que nadie entiende. Poco a poco empieza a sentirse póstumo y en una de sus composiciones juveniles dramatizará más tarde su situación vital imaginando a un amigo, muy joven y casi niño, ya devorado por el pesimismo: "ha sufrido como una gota que quema", dice (o imagina) de él; "creo que ha nacido en una ma-

ñana de otoño y su escuela fueron los llantos de su madre y los besos de dolor al hijo póstumo. Es enfermo, nervioso hasta la neurastenia; no ríe con frecuencia".

El retrato abusa de ciertas convenciones sentimentales del decadentismo (fue escrito hacia 1895, cuando Horacio tenía unos diecisiete años) y hasta se permite ligeras invenciones: Horacio nació en verano, tampoco era póstumo estrictamente hablando. Pero a pesar del artificio y los disimulos se nota en estas líneas la emoción autobiográfica. Así se quería ver el joven: póstumo y huérfano, encerrado en las lágrimas de la madre, solo y neurasténico. Esta es tal vez la primera hoja de papel que Horacio levanta como espejo, la que ofrece su primera máscara.

Los testimonios ajenos dicen otra cosa. El niño era menudo y lindo aunque parecía algo tonto. Lo llamaban Bertoldo por eso. Apocado, tímido, soñador, Horacio aparecía rodeado de hermanos mayores, protegido no sólo por el mimo de su madre sino también de su hermana María (cinco años mayor) que volcaba en él precoces instintos maternos. Ser el benjamín, sentirse póstumo, ese fue su primer destino. Los otros hermanos no cuentan. Hasta los trece años, Horacio habrá de tener el afecto indivisible de su madre. La monopoliza, aprende a refugiarse siempre en su seno, a vivir en torno de ese centro. No es feliz sin embargo. Una tartamudez que luego aprenderá a disimular detrás de una dicción abrupta y lacónica, señala claramente la tensión interior.

La infancia de Horacio está repartida entre Salto y Córdoba, como si la patria de su padre lo siguiera reclamando desde los orígenes. En las sierras pasará la familia cuatro años cuidando a la hija mayor, Pastora, que tiene una fuerte bronquitis asmática. Allí se originan algunas anécdotas familiares que muestran los primeros juegos del niño en quien despierta extrañas resonancias el paso del viático que lleva la extremaunción a los moribundos, que aprende de romances y coplas populares, que se liga ya en entrañable unión con los animales. Por más que él haya visto sólo aquel rostro sombrío en el espejo de papel ("no ríe con frecuencia"), los familiares recuerdan a un niño que tiene salidas, que inventa, que sueña y hace cosas. De regreso en Salto (1883), la madre descubre que la fortuna familiar se evapora. Trata de reorganizar la casa. Manda a Horacio a estudiar a la Escuela Hiram, fundada por la masonería y que daba precisamente sobre la calle Pintado, casi enfrente de la

casa familiar. Horacio gana notas altas pero el testimonio de sus condiscípulos no le es favorable. Es un niño rebelde y díscolo. Mucho más tarde, él mismo se jactará (en la misma carta en verso ya citada arriba) de algunas de sus fechorías:

> Todas las criaturas que jugaban conmigo
> llevaban de mis dedos la marca en el ombligo;
> si bien algunas veces —y éstas no fueron pocas—
> ponía mi hombradía ya sólida en sus bocas.

Pero ese niño que evoca el hombre de 25 años es sólo una parte del que se hace odiar por sus condiscípulos en la Escuela Hiram, que lee (de noche, a escondidas) los tomos encuadernados de *El Correo de Ultramar,* de *El mundo en la mano,* de ese niño que se siente fatalmente póstumo. Sólo en los brazos de la madre y de la hermana María, ese niño que soñaba despierto encuentra alimento suficiente para su hambre de amor.

Esa es la hora eterna, como suspendida en un tiempo que no está hecho de tiempo sino de puro espacio, que el hombre maduro sólo consigue evocar como una sucesión ininterrumpida de siestas veraniegas. La infancia, pesada de sol, será mostrada más tarde (junio 23, 1905) desde el invierno tibio y solo del Chaco: "Es la 1 p.m., de un día tan lleno de primaveral tibieza que me he sentado en el corredor con la guitarra, el monte claro al frente, y he tocado dezires de enérgica melancolía. El viento del Norte me trae no sé qué quejidos lejanos de yacarés del Tocantinos, siestas de sol y ocho años, cuando uno es chico y se tiende en el patio con las manos sobre la cara".

El niño sueña y sufre. Es nervioso, padece de asma, un ansia inexplicable lo agarrota. Pero en la superficie, es sólo un chico díscolo, imprevisible, malo. Termina sus estudios primarios en la Escuela Hiram y pasa al Instituto Politécnico donde le enseñan Latín y Francés, Historia Literaria e Historia Nacional, Filosofía e Historia Americana, en un curso de seis años que también incluye otras materias (Geografía, Aritmética, Mineralogía, Geología, Zoología y Botánica) menos relacionadas con las letras pero tal vez más interesantes para la curiosidad del niño y del hombre. Es imposible saber qué aprendió mejor. Era un temperamento anárquico que ya hacía sólo lo que le gustaba. Todavía no se había manifestado el don

poético aunque ya empezaban a apuntar inquietudes manuales y técnicas que revelan la urgencia de crear. Horacio es un niño que sabe usar sus manos, que tiene en casa un pequeño laboratorio de química, que se vuelca con ojos curiosos sobre la realidad viva.

Estos años (tan importantes) se conocen poco. Han trascendido anécdotas en su mayor parte triviales. Como todos los chicos, Horacio hacía travesuras: robaba sandías en la huerta de los vecinos, perseguía a las muchachas de los puesteros, estudiaba caóticamente e iba almacenando una materia viva que sólo años después encontraría cauce y forma. En uno de sus cuentos más sabrosos hay una vívida evocación de aquellos años. A la distancia de dos décadas, Quiroga evoca en "Nuestro primer cigarro" (publicado por vez primera en enero 24, 1913) una travesura de su infancia. No es necesario que la anécdota sea literalmente exacta. Hay circunstancias y nombres cambiados pero el relato evoca un episodio —entre cómico y macabro— de un chico cuya madre es viuda y blanda, cuya hermana mayor se llama también María y es compañera de fechorías. El pretexto inicial del relato es la llegada a la casa materna de una tía que vuelve de Buenos Aires, enferma de viruela. Los niños (María y el relator) son enviados de inmediato "a una vieja quinta de los alrededores". Se convierten en robinsones, en nuevos Adán y Eva (son curiosas las imágenes que el narrador maduro usa), en exploradores de esa selva doméstica, en fumadores vergonzantes y secretos. Como suele suceder en Quiroga, la superficie del cuento es cotidiana, en este caso hasta amable, pero las tensiones interiores son trágicas. Por eso, el tema de la primera travesura infantil (el cigarro) deriva casi de inmediato hacia una sorda rivalidad entre el niño y un hermano de la madre que viene a imponer disciplina en ese paraíso terrenal de la quinta. Tal vez la figura de Alfonso ("el padrastillo" como lo llama Quiroga con sardónico diminutivo) sea totalmente ficticia aunque resulta tentador suponer que don Francisco Forteza, hermano de doña Pastora y padrino de Horacio, asumiera de vez en cuando actitudes disciplinarias ante la malcrianza del niño. En el cuento, el tío es presentado como un hombre joven ("veinte años, elegante y presumido") que aprovecha la falta de carácter de la madre para atribuirse cierta potestad sobre los niños. Estos no dicen nada, "pero nos mirábamos por encima del plato de sopa". Deciden robar al tío un paquete de cigarrillos para realizar su ambición de fumadores. El niño fabrica una pipa de su invención (rasgo creíble dada la precoz manualidad de Horacio) y encerrado con su hermana en el cañaveral fuman la pipa prohibida. El asco acaba por vencer al orgullo y abandonan vergonzantemente la pipa. Pero las hostilidades contra el padrastillo siguen. Hay gritos y amenazas. El niño llega a exclamar reveladoramente: "¡Yo no quiero que me toque! ¡El no es papá!" El encono asume la forma de una broma; poner un cohete dentro del atado de cigarrillos del tío. Una tarde de siesta, el padrastillo sale como una exhalación de su cuarto, encuentra a la madre en el comedor, la increpa con amenazas. Perseguido por la furia del tío, el niño amenaza suicidarse y se arroja (aparentemente) al fondo de un pozo. Escondido pero ileso, saborea el terror del tío, no se inmuta por la desesperación de la madre y desde la perspectiva de sus ocho años, fuma escondido su pipa hasta que es descubierto y perdonado. El cuento concluye con un pacto con el padrastillo que equivale a un completo triunfo para el niño.

Tal vez el motivo del suicidio no haya ocurrido e incluso cabe pensar que el personaje del tío (tal como se dibuja en el cuento) es imaginario. Pero lo que es real es el sueño del niño que el hombre evoca. No hace falta subrayar demasiado el carácter edípico de la situación evocada (o inventada), con el doble incesto materno y fraterno, ni la forma particularmente hamletiana en que Quiroga resuelve por el falso intento de suicidio la tensión emocional que existe entre él, su madre y el otro. Hasta es posible suponer que el narrador haya incorporado al personaje del tío rasgos verdaderos de otro hombre y verdadero rival que aparecerá en su vida algunos años después del período evocado por este cuento. Su intromisión habría de cortar bruscamente la larga siesta salteña. Son reveladores también en el cuento los elementos simbólicos que convierten las fechorías iniciales con su hermana en una alegoría del Paraíso terrenal, una edad primera en que los seres más queridos y cercanos por la sangre son intensos objetos eróticos. *Mon enfant, ma soeur,* cantaba Baudelaire a la zaga de la Biblia y evocando el mismo paraíso.

El Angel de la espada flamígera habrá de llamarse Ascensio Barcos, argentino de 52 años, residente en Salto desde hace años. Tal vez conoce a doña Pastora desde la época en que estaba casada con don Prudencio. Lo cierto es que el 28 de febrero de 1891 se convierte en su segundo marido. Horacio no se opuso, dicen los primeros biógrafos y amigos. Tenía trece años, era un hombrecito,

cómo habría de oponerse. La realidad tiene siempre máscaras. Superficialmente, el muchacho acepta, sigue viviendo, se ocupa de sus cosas. Pero todo ha cambiado. Su madre es ahora una mujer casada: su madre queda embarazada y tiene una hija, María Angélica, que es (el muchacho entiende todo bien claro) como una hermana. Todo es tan fácil, aparentemente; sólo que en esos momentos mismos el muchacho empieza a aprender cada vez mejor lo que no hay más remedio que saber, los "hechos de la vida", como se dice. Horacio es bastante grande para aceptar que su madre se convierta en la mujer de otro, para mostrar afecto a don Ascensio Barcos, para asimilar el golpe. Pero no es lo bastante grande como para que ese hecho desnudo (la madre se ha vuelto mujer) no penetre hasta el fondo mismo, se pierda, se olvide.

La nueva familia se traslada a Montevideo. Horacio asiste como externo a los cursos del Colegio Nacional en tanto que Prudencio (quince años ya) queda interno en el mismo colegio. Pasan dos años en que el muchacho tiene tiempo de asimilarlo todo, incluso el cambio de mundo. Comete las clásicas diabluras escolares, capitanea una banda de "cartagineses" (siempre a favor de los derrotados) y va aprendiendo a vivir en Montevideo. Su soledad interior, su soterrado resentimiento, se transforma abiertamente en rebeldía, en escapadas con otros chicos de su edad, en largas caminatas sin rumbo, en opiniones a contrapelo. Es ruidosamente iconoclasta, se declara adherente del materialismo filosófico que aún causa estragos en el crepúsculo del siglo. De toda esa hora queda algún recuerdo en cartas muy posteriores: "Un día —estábamos en el colegio— el director, que a su vez nos daba clases de moral, hizo fiestas para llevarnos al Jardín Botánico. Fuimos. Día de primavera. Al salir e inclinarme sobre un *viburnum prunifolium*, vi un sapo. Llegaron los otros. El Director llega y se le ocurre, lleno de alegría, ponerlo sobre la vía del tranway para que éste lo aplaste, como así fue en efecto. Esta fue la primera lección de moral práctica que recibí". Para los que conocen el animalismo de Quiroga, la reticencia de la carta no tiene desperdicio. (Su carta es de setiembre 16, 1907; con el tema escribe entonces un cuento, "Recuerdos de un sapo", que publica en enero 18, 1908.)

Los testigos de entonces ven un muchacho solitario; advierten que se enamoraba de señoras maduras, mujeres de la edad de su madre. Está por cumplir los quince. Como todos a esa edad, apenas sabe quién es. Su mundo se ha escindido invisiblemente aunque en la superficie todo sigue intacto; por dentro algo profundo se conmueve aunque nada parece haber cambiado. Hay que empezar a afirmarse, aprender a marchar sobre los propios pies, iniciar el largo descubrimiento del mundo exterior. Horacio tiene casi quince años y vuelve a Salto en las vacaciones, María ya se ha casado con Eduardo Forteza y se va a radicar a Buenos Aires. Horacio se encuentra más solo que nunca. Aquí comienza su vida.

III

LA HORA DEL DECADENTISMO

"Pulsar un cuerpo como una lira, y después enardecido con la vibración, romper las cuerdas."

Don Ascensio Barcos no habría de disfrutar muchos años su vida matrimonial. Un día, una hemorragia cerebral lo deja afásico e inválido. Horacio atiende a aquel hombre que pasa sus horas en desesperada inmovilidad; trata de descifrar las palabras que don Ascensio ya no es capaz de pronunciar completamente; se desvive por él. Como en *El corazón revelador*, de Edgar Poe, el muchacho debe sentir oscuramente que el viejo es sólo un objeto en sus manos y tal vez lo manipula con ambigua ternura. Pero hay algo todavía en don Ascensio que se resiste a esta lentísima agonía. Un día de setiembre de 1896 (son las tres de la tarde del día 5), a la hora muerta de la siesta, don Ascensio consigue arrastrarse hasta donde guarda una escopeta, logra poner el caño en el mentón, acciona el gatillo con los dedos del pie hábil y termina con todo. Horacio (diecisiete años) es el primero que acude al estampido, el primero que encuentra a su padrastro destrozado y muerto. Tres años después, en noviembre de 1899, habrá de escribir un cuento, *Para noche de insomnio* que está sin duda inspirado en lecturas de Poe (como acápite pone un fragmento del ensayo de Baudelaire) pero que revela sobre todo el horror del espectáculo concreto de la muerte, la experiencia física de lo macabro, la angustia algo histérica que le provoca la sangre derramada, una culpa honda e irracional. Contado en primera persona, el relato detalla el transporte de un suicida por un grupo de amigos, una tarde "húmeda y nublada", en que "el cielo estaba lívido, y una neblina fosca cruzaba el horizonte".

"Condujimos el cadáver en un carruaje, apelotonados por un

horror creciente. La noche venía encima; y por la portezuela mal cerrada caía un hilo de sangre que marcaba en rojo nuestra marcha.

"Iba tendido sobre nuestras piernas, y las últimas luces de aquel día amarillento daban de lleno en su rostro violado con manchas lívidas. Su cabeza se sacudía de un lado para otro. A cada golpe en el adoquinado, sus párpados se abrían y nos miraba con sus ojos vidriosos, duros y empañados."

Hay una incontenible morbosidad en el tema, un abuso de detalles físicos y escalofriantes, una explicitez en los comentarios, que por su mismo exceso acaban por neutralizar los afectos. Pero si el relato fracasa como invención —Quiroga desconocía entonces el sabio consejo de Henry James en el prefacio de *The Turn of the Screw*: "Haz sólo suficientemente intensa la visión general del mal que posee el lector. Hazlo *pensar* el mal, hazlo pensar en él por sí mismo, y te ahorrarás débiles especificaciones"—; si toda su ejecución está demostrando la inmadurez literaria del principiante, como documento autobiográfico el cuento es muy valioso. No se necesita analizarlo muy hondamente para descubrir el sentimiento de culpa y horror mezclados que sin duda sintió ante el cuerpo de su padrastro. En un nivel subconsciente se creyó, sin duda, responsable de esa muerte; tan responsable como si él mismo hubiera alcanzado el arma o disparado el gatillo. Porque la culpa estaba clavada en lo más hondo de ese muchacho que sólo en la superficie aceptó a don Ascensio como padrastro. Aunque estaba técnicamente libre de toda responsabilidad (no alcanzó el arma, no disparó el gatillo), Horacio se sentía culpable porque tal vez algún día deseó en sueños esa muerte. Tres años más tarde, el sueño habría de convertirse en pesadilla escrita.

El muchacho que acude al disparo y encuentra a su padrastro muerto, ya ha dejado atrás muchas de las timideces iniciales; ahora tiene una pequeña fortuna heredada; ha empezado a descubrir el placer del estudio, a cultivar los primeros amigos. Con un grupo de jóvenes salteños reproduce (una vez más, desde Dumas) la fraternidad de los mosqueteros; Quiroga será D'Artagnan, es claro; Julio J. Jaureche, tierno con las damas, será Aramis; Alberto J. Brignole, el sesudo Athos; en cuanto a José Hasda, pequeño y simple de alma, le toca por contraste el gigantón Porthos. Otros amigos de esos años (Luis Basso, José Hasda) completarán la fraternidad. Sus nombres están indisolublemente unidos a esa pri-

mera adolescencia de las siestas veraniegas; las excursiones al Cerro, el barrio pobre de la ciudad; las vacaciones en Artigas, cerca de la laguna de Palma Sola; los debates intelectuales fomentados por lecturas a medio dirigir de Büchner (*Fuerza y materia* les hace creerse materialistas) o de Max Nordau (que les trasmitía *El mal del siglo*); las primeras confidencias eróticas; el descubrimiento de la cálida intimidad femenina; los primeros versos, más inspirados en otros ajenos que en la limitada experiencia personal. Por esa fecha, Horacio escribe una página, *Sombras,* que se conserva en un cuaderno de composiciones juveniles:

"¡Qué triste es el pesimismo! Yo me enternezco cuando oigo a mi amigo hablar de su porvenir, de la gloria, de las aspiraciones de un alma juvenil y creo que palidezco, porque pienso que también podría ser como él, lleno de fe y alegre, ¡sobre todo alegre! ¡Qué hermoso sería...! Pero no puedo. La tendencia fatal de nuestro siglo me arrastra sin procurar apartarme de la corriente. Siento una especie de placer en mis sufrimientos, en mis tristezas, y aun desearía padecer más, para encontrar en el fondo de mi escepticismo una realidad que se destaque poderosa, con el tinte del dolor que nos sofoca, del gran dolor eterno."

La composición continúa aludiendo al contraste entre Horacio y ese amigo que es sin duda Brignole, y remata con un párrafo en que se cita a Nordau como autoridad en materia erótica. El masoquismo superficial del fragmento conserva la tónica del momento. Horacio lee mucho entonces: Dumas, Scott, Dickens, Balzac, Zola, Maupassant, los Goncourt, alternan con Heine, Bécquer, Hugo; ya se empieza a ver el ascenso de la estrella capitana, Edgar Poe, descubierto tal vez por la vía de Baudelaire o de *Los raros,* de Rubén Darío. Felizmente, las amistades concretas pueblan la soledad del melancólico, del huraño, y lo convierten en ser bastante sociable. Aprende a tocar la guitarra, se entusiasma con la ópera italiana, practica la esgrima, se transforma en esforzado ciclista, y en noviembre 27/28, 1897, une por primera vez Salto y Paysandú en bicicleta, en compañía de Carlos Berrutti, hazaña de la que deja una crónica periodística muy precisa. Ya se ha manifestado en Horacio la afición por la mecánica que su vida robinsoniana habrá de desarrollar y agudizar. De todas estas actividades queda documentación gráfica abundante porque el muchacho ha descubierto la fotografía.

Un narcisismo que no disminuye con la edad y que habrá de impulsarlo a convertirse en su más fiel modelo, se revela entonces. Hacia 1893 empieza el apasionado registro gráfico de su propia existencia. En fotos propias o ajenas sigue viva hoy la estampa de Horacio, quince años, con su bicicleta de grandes ruedas y ostentando la camiseta del Club Ciclista Salteño; Horacio, diecisiete años, todavía lampiño, con los primeros amigos; un año después, Horacio luce un bigote de guías caídas, un sombrero negro y aludo, unos botines destrozados, junto a su hermano Prudencio, todo de blanco; Horacio, ya crecido el bigote, meditabundo y con un estoque en la mano, perdido en medio de un grupo de esgrimistas de todas las edades. Es la hora de la fotografía, el momento en que el muchacho parece saltar a la conquista del mundo visible.

Pero no sólo se interesa ahora por su propia figura. También busca descifrar el paisaje con su cámara, también se entusiasma con los elementos típicos —indios yuyeros, aguateros y afiladores— que todavía circulaban por las lentas calles de Salto. "Con frecuencia, los carreros que venían por los caminos atardecidos, arrastrando un cansancio de veinte leguas con sus bueyes y carretas, o los grupos de mozas que charlaban cerca del río, recostados en cercos de piedra [han evocado sus biógrafos y amigos], se sorprendían ante un errabundo ciclista-fotógrafo que les enfocaba su máquina, rogándoles permanecer en determinada actitud." Aunque él no lo supiera entonces, otra cámara más sensible estaba registrando al mismo tiempo dentro de él, ese paisaje y sus hombres.

La vocación literaria se hace sentir cada vez con más fuerza. Con tres amigos de su juventud habrá de compartir Horacio los misterios y magias de la iniciación literaria. Uno de ellos, Brignole, es seis años mayor; seguirá en contacto con Horacio a través de los años y se convertirá (en 1939) en su primer biógrafo; otro, Jaureche, es el Aramis del grupo fraternal y se perderá luego de vista; el tercero es José María Saldaña, primo de Horacio, hábil dibujante y pintor, literato perezoso, con el que el muchacho mantendrá durante años de exilio una copiosa y franquísima correspondencia. Junto a ellos, descubre Horacio las formas más curiosas del Modernismo. El iniciador parece haber sido Roberto Calamet, hijo de un relojero francés establecido en Salto y muchacho enfermo, casi inválido. A través de Calamet, Horacio ingresa al mundo de la mú-

sica romántica (Lizst, Chopin, Schumann, Grieg, y también Weber y Beethoven) y recoge las primicias del decadentismo francés.

Existe aún el cuaderno de composiciones juveniles (notas, poemas, narraciones) compuestas por Horacio entre 1894 y 1897. Hay allí trabajos de Brignole y de Jaureche, transcripciones de otros poetas y prosistas del momento; pero casi la mitad pertenecen a Horacio. Iniciado seguramente en los primeros meses de 1896, cuando los mosqueteros se habían trasladado a Montevideo para completar sus estudios y sentían la nostalgia de la patria chica, el cuaderno permitía fortalecer los vínculos del grupo y mantener encendida la memoria de Salto. Pronto se convierte en el confidente: los muchachos escribían no sólo para desahogarse, escribían para el amigo. Insensiblemente, transformaban en materia literaria sus estados de ánimo, sus pasiones, sus pensamientos, sus ambiciones. Muchas de las páginas de acento más desgarradamente autobiográfico sólo eran en realidad ejercicios retóricos. En el cuaderno registraban —con cuidadosa y a veces rebuscada caligrafía— esos instantes en que se sentían vivir.

Con fervor repetían a sus mayores, vivían sus horas según el modelo becqueriano o campoamoresco. Se apresuraban a saborear la nostalgia de lo que tal vez ni habían perdido; convertían sus escaramuzas eróticas en irredimible pasión, su natural escozor poético en titánica fuerza. Estaban dominados por una melancolía heredada de los grandes románticos y cultivaban asiduamente su duelo —contra lo que aconseja el fuerte Píndaro—. Su prosa y su verso se impregnaban de matices elegíacos. Había en Brignole una mayor candidez, una actitud más positiva y dinámica; Horacio parecía considerarse (como Eça de Queiroz y su grupo), un "vencido da vida". Algunas páginas de este cuaderno acusan de manera muy directa la influencia de Max Nordau; años más tarde, Horacio utiliza como primer seudónimo literario el nombre del protagonista de una olvidable novela de Nordau. Repetidas veces traza Horacio su autorretrato moral y psicológico, acentúa con moroso deleite los rasgos de sombra. Cuando examina la pasión, la considera pasada e irrecuperable; abre el pecho para enseñar la llaga. A los 18 años se siente materialista y afila su concepción del mundo en unos aforismos que son sin duda ecos de otros ajenos. Entonces escribe (o copia):

"Genio —Neurosis intensa
"Amor —Crisis histérica
"Inspiración —Un trago más de agua o un bocado más
"Amargura —Pobreza de glóbulos rojos
"Inteligencia —Más o menos fósforo
"Goce —Crispación de la médula espinal
(Bartrina)
"Soñar —Rozamiento del cuerpo contra las sábanas"

Este pesimismo materialista lo lleva en determinado momento a defender el suicidio en un artículo elocuente que concluye con unas palabras que el tiempo le obligará a vivir: "El enfermo se mata, cuando plenamente comprende que su mal no tiene cura y que entre sufrir y no sufrir es fácil la elección". Pero su actitud literaria pertenece a un período anterior al decadentismo. Su musa no se avergüenza de repetir los ritmos y la dicción —ya agotados— de Bécquer. En ese momento, Horacio vive la confusión tan curiosa como corriente del creador cuya sensibilidad soterrada se adelanta a su estilo. El joven no había descubierto aún la forma que expresaría cabalmente su mundo. Tentaba el verso. Pero no era un poeta auténtico. Nunca esta verdad fue más cruelmente notoria que en esta primera hora de balbuceo, de fatigosa improvisación. Entre las piezas ajenas, más o menos indiferentes hoy, que recoge el cuaderno y que permiten fijar sus gustos, hay una que ya cumple una función reveladora. Es la transcripción de su puño y letra, de la *Oda a la desnudez*, de Leopoldo Lugones. Con absoluta precisión esa copia permite fijar el ingreso de Horacio en la corriente poética más viva entonces. La fuerte composición del poeta cordobés precipita una evolución hacia el Modernismo que debía cumplirse fatalmente. En ella encuentra Horacio el modelo insuperable del nuevo arte. El primer testimonio de su influencia aparece de inmediato. Es una extraña narración, "Rojo y negro", que en el cuaderno está copiada después de la *Oda*. Hay una pintura curiosa de un ambiente fantasmal y unas sensaciones ambiguas, que anticipan las primicias del Horacio decadente. El cuaderno es su primer laboratorio poético.

Pero como muchos otros decadentes, Horacio habría de explorar fuera de las palabras los estados más delirantes del espíritu. Para tratar ataques de asma que padecía desde la infancia, se había acos-

tumbrado a fumar unos cigarrillos antiasmáticos. "Un día [cuentan sus biógrafos], sin desconocer los riesgos de su uso, y acaso más por espíritu de curiosidad y de aventura que por real necesidad de alivio, se le ocurrió probar el cloroformo. El anestésico le fue en extremo simpático: al cabo de unas cuantas inhalaciones profundas le provocaba una deliciosa euforia. [...] Se habituó a la droga, no obstante los reproches de los familiares y amigos, sobre todo de Brignole, que era el que más conocía las consecuencias deplorables y peligrosas del abuso del tóxico. [...] Un día, al visitarlo Brignole, como de costumbre, lo encontró tirado sobre el lecho, pálido y en estado de inconsciencia estertorosa. Los dedos ya indecisos de Horacio habían fracasado seguramente en su intento de poner sobre la mesa de luz el frasco de cloroformo, una vez que empapara el pañuelo, y el líquido se había derramado sobre la almohada, donde la cabeza rizada de Quiroga reposaba pesadamente. Por suerte, la narcolepsia no había alcanzado grados muy profundos, cediendo con rapidez a la aplicación de algunas someras medidas terapéuticas." No volvió a tomar más cloroformo aunque habría de experimentar más tarde, y bajo la vigilancia del mismo Brignole, los efectos del haschich. El experimento con cloroformo tiene una faz muy clara, de aventura decadente pero más profundamente aún revela (hasta en su escenografía lujosa) una voluntad subconsciente de suicida. Esa misma voluntad asoma también en su miedo al agua, su negativa a aprender a nadar, a sumergirse enteramente en ella, que resulta incompatible con su vocación de intrépido navegante y hasta ingeniero naval. De muchacho, cuentan sus biógrafos, estuvo a punto de ahogarse cerca de las cataratas de Salto Grande. Tal vez allí nació el miedo. Pero ¿dónde nació el impulso que lo hacía desafiar ese mismo miedo y entregarse, sobre una canoa, a la merced de las aguas? Un suicida no se hace en un día: es un lento trabajo de años.

La nueva revolución que estalla en 1897 apenas si lo toca. Parece que se inscribió en la Guardia Nacional ya que era colorado de tradición y estaba con el Gobierno. Pero lo más probable es que no haya sido aceptado. Era muy pequeño, asmático y delgado. Aunque en las fotos se las ingeniaba para parecer alto, la verdad es que Horacio era menudo. Pero estas limitaciones sólo contaban para la milicia. El desquite se producía en las letras. Todo el año 1897 es de gran producción inédita. El muchacho empieza a buscar

una salida. Primero tienta el periodismo, donde se estrena con el seudónimo de Guillermo Eynhardt, el héroe de *El mal del siglo*. Según sus biógrafos, colaboró hacia 1897 en el semanario salteño, *La Revista*. Luego colabora espaciadamente en otro, *Gil Blas*, que dirigían sus amigos Luis Basso, Asdrúbal E. Delgado y Fernández Saldaña. Las páginas en prosa y verso con que contribuye Horacio no superan, en realidad, el estilo y la orientación del cuaderno de composiciones juveniles. A lo sumo se puede advertir una mayor seguridad en la dicción y el trazo. Estamos en 1898 y ese año marca su primer poema francamente modernista. En los versos de *Helénica* (octubre 30, 1898) se transparenta en forma obsesiva la influencia de Lugones. Pero en la visión de la mujer deseada como estatua de bronce que contempla desde su altura e inmovilidad el homenaje del poeta, hay un toque puramente quiroguiano:

> Pide amores la virgen estatua.
> Desde el cetro de su alta belleza
> Su mirada desciende pausada
> Sobre el ramo de mustias violetas.

La visita a Leopoldo Lugones, en las vacaciones de 1897/98, marca un viraje decisivo en su carrera literaria. El poeta argentino vivía en Barracas y recibe a sus jóvenes admiradores salteños con una cortesía de escritor ya consagrado. Les lee algunos poemas inéditos que recogerá más tarde en *Los crepúsculos del jardín* (1905), con una dedicatoria a Horacio Quiroga. Los muchachos esperaban encontrar un ídolo inaccesible; encontraron un hombre sencillo y cordialísimo. "Se abrazaban luego en la calle [cuentan sus biógrafos, uno de los cuales fue testigo] como aquellos a quienes la fortuna acaba de dispensar una dádiva invalorable. Todo encendía los comentarios: el genio y la figura del poeta, su vozarrón, el tono grandilocuente y arrullador con que declamaba, la magnífica fiesta verbal de sus poemas, la 'delectación morosa' en que él y ellos se iban sumergiendo al influjo de las estrofas impecables." Para Horacio, el autor de la *Oda a la desnudez* era algo más que el suscitador de su verdadadera vena erótica, el poeta que había sabido conmover con sus versos algo muy íntimo y personal. A pesar de la escasa diferencia de edad (Lugones era sólo cuatro años mayor), se habría de convertir en una suerte de figura paterna, elegida inconscientemente en sustitución de ese padre que Horacio había perdido en el um-

bral de la vida y cuya ausencia deformó su educación; ese padre que no pudo ser nadie, ni el "padrastillo" del cuento, ni don Ascensio Barcos. Durante diez años, Lugones habrá de seguir siendo para Horacio algo más que una relación literaria. En las palabras con que comenta, dos años después del primer encuentro, su personalidad poética se trasluce también esa necesidad profunda de adoración. Es un artículo que escribe a fines de 1899 y que se titula *Leopoldo Lugones* simplemente. Dos epígrafes (de Hugo, de Guyau) precisan la cualidad visionaria o alucinatoria del poeta creador. A partir de allí, sigue un análisis literario que se convierte en un himno en prosa a la grandeza de Lugones: "Es simbolista. Más que simbolista es modernista. Más que modernista es un genio. [...] No se pueden leer sus versos sin levantar la voz. Tiene tal poder de sugestión que alucina en una estrofa, arrebata en una oda, y nos arrastra fácilmente a dónde él quiere, a sus enormes concepciones, a sus penas, a sus gritos, a sus monstruosos ensueños. La exageración es su forma habitual. [...] Sueña una falta y llega al crimen; sueña una nota y llega al himno. [...] Como creador es un genio; como estilista es un coloso. [...] Al oír sus maravillosos cantos, no se dice: es inspirado, sino: viene inspirado. ¿De dónde? ¿De qué Sinaí? ¿De qué Delfos? Me lo supongo temblando ante la mesa de trabajo, 'vibrante como un cráneo en delirio', mordiéndose los puños, desesperado de no encontrar la frase que exprese su idea, desgarrando el papel con la pluma, y en sueño de Broecklin ante la extensión de su frente". Estas tiradas a lo Hugo en su ensayo sobre Shakespeare continúan a lo largo de varias páginas y rematan: "Han dicho que Lugones —perdiendo con los años la fogosidad— ganaría mucho como escritor. Creemos lo contrario. Su mérito es ese: la potencia de las concepciones, el nervio de la frase. Su juventud es un látigo; y el día que no tenga fuerzas para esgrimirle, caerá. Entre tanto vive en perpetua excitación y nosotros en constante deslumbramiento. El tiene lo primero que es el genio y nosotros lo segundo, que es el primer poeta de América". Publicada en noviembre 27 de 1899, cuando Rubén Darío se hallaba aún en plena potencia creadora, esta última afirmación es una toma de partido.

La carrera literaria de Horacio ya esta decidida. Pero todavía quedan restos del muchachón frívolo. Se viste atildadamente, participa en fiestas, organiza carnavales, coquetea con las jóvenes de Salto. Estos años están cubiertos de idilios truncos en que la impa-

ciencia de Horacio le hace perder la presa antes de rematar la cacería. En cartas a sus amigos habrá de reconocer él mismo esa cualidad que tiene raíces mucho más hondas de las que él entrevió siquiera. También en unos versos en que evoca años más tarde esa hora de su descubrimiento de la mujer, hay rasgos de la misma impaciencia. Ella encubre un complejo de culpa que le provocaba una suerte de impotencia psíquica. Los versos son malos pero reveladores. Fueron escritos en 1904, con la perspectiva de un quinquenio:

> Amo a las inconstantes, cuyas gargantas claras
> arrullan. Fuera de esto, yo arrullo por lo mismo.
> Yo, como León Plozowski, tengo el bizantinismo
> de enamorar, y luego dejar que otro se la lleve.
> (Plozowski es el amante de aquella amada leve,
> que Sienkiewicz nos pinta en su *Sin Dogma cierto.*)
> Siempre naufrago cuando ya estoy dentro del puerto,
> con todo el subsiguiente llorar de los fallados.

En otro poema de la misma época (es anterior apenas en algunos meses) también evoca Horacio algunos idilios primeros, "idilios blancos" según los llama. Mezclando poesía y verdad, evoca en otra carta en verso (junio 13, 1903) una larga corte de muchachas, más o menos apasionadamente poseídas:

> Aquellas amiguitas de mi infancia primera,
> untuosas por la savia de mi audaz primavera,
> continuaron jugando conmigo todo el día,
> Inés, Teodora, Antígona, Berenice y María.

Tenaces préstamos de Darío y de Lugones, malos ecos de Edgar Poe, no consiguen disimular sin embargo el soterrado acento confesional de estas líneas que derivan luego en precisiones impublicables. Entre tanta hojarasca decadente, y hasta onanística, hay algún detalle que parece auténtico:

> Como las Adalgondas nevadas, o las Idas,
> Berenice, mi amor celeste era alta y flaca.
> Sus manos se afilaban en tersuras de laca;
> por la noche leíamos bajo el parral sombrío,
> del cual se divisaba la palidez del río.

Berenice tenía dieciocho años. Nada
era tan silenciosa como su voz velada;
tenían los rubíes de sus manos desnudas
el trágico decoro de las princesas mudas
que entierran por sus manos a sus amantes muertos...

Los editores de estas cartas se han visto obligados a suprimir versos (sin mengua, tal vez de la calidad literaria) pero aún con esos cortes resulta evidente que en esa época Horacio atravesaba una aguda conmoción sexual. Eso que él llama en 1904 el bizantinismo de enamorar para que otro se la lleve, es precisamente la servidumbre erótica que provoca la figura materna que el niño conquista pero no puede retener. Durante mucho tiempo, habrá de repetir Horacio ese esquema angustioso. Todos sus amores y amoríos juveniles están marcados fuertemente por el signo de la frustración. Ninguno más evidente que el que rodea a la figura de María Esther. En el carnaval salteño de 1898, Horacio conoce a una muchacha rubia, la corteja con serpentinas y flores, llega a hablarle, es aceptado como visitante de la casa, entabla relaciones cada vez más apasionadas pero un día el idilio queda trunco. La muchacha es enviada bruscamente por la familia a Buenos Aires. Los motivos no son claros. María Esther vivía con su madre y el doctor Julio Jurkowski, exiliado polaco en el Uruguay, uno de los más distinguidos positivistas de su tiempo en el Río de la Plata. Tal vez Jurkowski fuera su padre; tal vez sólo fuera amante de la madre, la notoria Carlota Ferreira. De todos modos, era evidente para la sociedad salteña que no estaba casado con la madre de la muchacha. Eso bastaba en 1898 para causar escándalo. La eminencia del doctor Jurkowski dentro de aquella pequeña sociedad no hacía sino aumentar la publicidad de la situación. Tal vez Horacio quiso formalizar sus relaciones con María Esther, y la familia de él se opuso; tal vez ese rechazo enconó a la madre de la muchacha, decidiendo el traslado de ambas a Buenos Aires. El incidente parece mínimo. Para Horacio no lo fue. Dejó una huella profunda, lo afirmó en su situación de desposeído. La mujer amada le era arrebatada precisamente por decisión ajena. Horacio no se repuso fácilmente, cuentan sus biógrafos. Seguirá pensando en María Esther, soñando con ella, escribiendo sobre ella hasta en el *Diario de Viaje a París* (1900) y en sus cartas íntimas del quinquenio siguiente. Es uno de los grandes amores de su vida,

amor frustrado como casi todos los suyos. Siete años más tarde, ese amor habría de encontrar en sórdidas circunstancias un final amargo.

Con la materia prima de esta frustración escribió más tarde Horacio, cuando ya era Quiroga, uno de sus cuentos más reveladores. Se habrá de titular definitivamente *Una estación de amor* (aunque se llama *Un sueño de amor* cuando se publica por primera vez en enero 13, 1912). En la primera parte del cuento, la única que ahora interesa, el narrador adulto metamorfosea sin duda la verdad histórica. Los cambios son obvios y no requieren mayor elucidación. Quiroga transfiere la acción de Salto a Concordia para comodidad de sus lectores argentinos; inventa un padre para el protagonista (que se llama Nébel) y le da atributos convencionales, algo borrosos; dramatiza todo con pequeños toques. Tal vez la madre de María Esther fue una neurótica con claros síntomas menopáusicos como la madre de Lidia en el cuento; tal vez tomaba drogas. Pero lo más interesante, del punto de vista autobiográfico, es que el incidente real se convierte, para la imaginación del autor, en una suerte de réplica salteña de Romeo y Julieta; acá las fuerzas hostiles están representadas sobre todo por una madre dominante y arbitraria, enferma y frustrada en su sensualidad de ninfomaníaca. Es el mejor personaje del cuento y gracias a ella, alcanza la situación una densidad dramática inesperada. Hay varios detalles verdaderamente reveladores: a pesar del amor que siente Nébel por la muchacha, también recibe un ramalazo del deseo despertado por el cuerpo demasiado maduro de la madre. Una observación —"con un estremecimiento de muchacho loco por las mujeres casadas"— dice mucho sobre el personaje y el autor. También es significativa la solicitud, casi celestinesca, con que la madre ofrece la virginidad de Lidia para entrampar al joven. Para el muchacho, la virginidad era una trampa. Horacio (cabe conjeturar) se sintió enfrentado a una fuerza que le imponía su voluntad. Esa fuerza está encarnada en una persona mayor, horriblemente atractiva, y hasta arbitraria. Se sintió frustrado, impotente. En el cuento esta frustración asume configuraciones simbólicas muy claras. Nébel intenta el suicidio en un episodio que introduce también otra figura paterna, el militar prusiano. Como autor, Horacio elige una configuración de la realidad en que su personaje (sensible, apasionado, impetuoso Romeo) concluye por asumir la parálisis edípica de Hamlet. Tal vez pueda agregarse una última reflexión. En el cuento, la madre de Lidia es el obstáculo

principal, pero el padre de Nébel también juega un papel importante con su oposición a un casamiento que le parece indigno. Tal vez en la realidad, las posiciones estuvieron asumidas por otras figuras. Cabe suponer que la madre de Horacio se opuso por los mismos motivos del padre de Nébel, que también el doctor Jurkowski decidió el traslado de María Esther a Buenos Aires. Lo más profundamente revelador del cuento en esta primera parte consiste en la luz que arroja sobre la naturaleza hamletiana de Horacio Quiroga. Sus valores estrictamente literarios serán analizados más adelante, cuando se considere también su segunda parte.

Hay un poema algo posterior a este episodio (está fechado en diciembre 14, 1899) que de alguna manera expresa, detrás del estuco de los sentimientos literarios, una actitud esencialmente malsana frente a la relación sexual. Se titula *Noche de amor* y dice en sus últimas estrofas:

> Dame tu cuerpo. Mi perdón de macho
> Velará la extinción de tu pureza,
> Como un fauno potente y pensativo
> Sobre el derrumbe de una estatuta griega.

Al Modernismo hay que achacar buena parte de las afectaciones del poema. El fauno potente y pensativo, el derrumbe de la estatua griega, pertenecen a la polvorienta utilería parnasiana que Horacio creyó haber aprendido en la *Oda a la desnudez*. Pero lo que ahora interesa subrayar es esa actitud que ve en la entrega de la mujer una ocasión para que el hombre manifieste con el perdón su hombría. La entrega sexual (piensa el muchacho) hace caer a la mujer, provoca en el macho (potente pero pensativo) la magnanimidad del perdón. Semejante concepción no era original de Horacio y está en la raíz misma de la inmadurez sexual de los pueblos hispánicos, pero es interesante ver cómo el joven poeta concibe la relación sexual precisamente en estos lujosos términos de perdón a la mujer caída. Detrás de la utilería modernista, del gesto operático, asoma una angustia edípica.

En marzo de 1899 los jóvenes salteños vuelven a visitar a Lugones en su casa de Barracas. Regresan a Montevideo a continuar sus estudios. Horacio los acompaña aunque sus estudios regulares ya son cosa del pasado. Está entregado por completo a la creación

literaria. En setiembre del mismo año intenta una empresa de proporciones mayores: la publicación de su propio semanario. En este año de 1899 ya hacía dos que Carlos Reyles había lanzado la primera novela modernista uruguaya, *El extraño* (1897), explorando simultáneamente la nueva sensibilidad y el nuevo lenguaje. Ya hacía un año que —en paradójico anacronismo— se imprimiera el *Canto a Lamartine* (1898), de Julio Herrera y Reissig, único volumen de versos que se publica en vida del gran lírico y del que bien pronto éste renegaría. El mismo 1899 ve la edición —en elegante opúsculo— del *Rubén Darío*, de José Enrique Rodó, penetrante glosa crítica del poeta que contiene una oportuna adhesión del joven ensayista al Modernismo. La labor de Horacio se inscribe, pues, en los orígenes mismos del modernismo literario uruguayo y sólo puede ser juzgada contra ese fondo animado.

Horacio tiene 21 años cuando emprende la inaudita hazaña de publicar en su ciudad natal una revista de tendencia modernista que subtitula (con clara reminiscencia de la que publicó Rodó entre 1895/1897) *Semanario de Literatura y Ciencias Sociales*. Se llama la *Revista del Salto* y cuenta con la colaboración frecuente de Atilio y Alberto J. Brignole, de Asdrúbal Delgado, de José María Fernández Saldaña, sus amigos. Para Horacio era la ocasión de difundir el nuevo credo estético, de realizarse poéticamente. Desde el primer número, lanza su programa y desafío a un medio al que quiere conmover y escandalizar. En la primera página (setiembre 11, 1899) el joven invita a colaborar a todos "los que en Salta meditan, analizan, imaginan y escriben esas meditaciones, esos análisis, esas imágenes". Quiere ofrecer una oportunidad para que alcance la luz esa producción que permanece desconocida. La necesidad imperiosa de publicar que siente toda generación ascendente se expresa con ejemplar nitidez a través de un programa que sintetiza con esta gráfica imagen: "El aborto es siempre menos bochornoso que la esterilidad". Más adelante insiste en la misma Introducción: "El abandono —aun para los que están eternamente condenados a sólo admirar— es excusable. Pero es criminal cuando el genio vive en la sangre como una neurosis, cuando acaso con un golpe de alas puede salvar una bruma tenaz". Genio, neurosis, golpe de alas: el vocabulario revela las lecturas de Hugo y Max Nordau, el decadentismo y el frenesí de la hora.

El semanario no fue totalmente modernista. No hubiera podido

serlo. Debió tolerar, incluso, la intromisión de textos ajenos a las letras y aún a toda forma de cultura, notas sociales, fichas psicológicas de una empeñosa educacionista. Se cerró, sin embargo a toda colaboración gauchesca que entonces hacía estragos en las letras uruguayas. Y recogió suficientes poemas y relatos modernistas como para escandalizar no sólo a Salto sino al país entero. El número 5 se inaugura con un artículo titulado "Aspectos del Modernismo", en el que Horacio acepta con evidente desafío el dicterio de "Literatura de los degenerados" con que se ha querido aniquilar a la nueva escuela y define así su concepción del momento literario: "Nuestra imaginación hiperestesiada, incapaz a veces de absorber una sencilla sentencia, llega a la más grande exageración sensitiva, a las concepciones más simbolistas, delicuescentes, coloristas, decadentes —fiel resultado de una consunción nerviosa irritada y pruritada a través de los siglos por el abuso que, de nuestras emociones han hecho los genios artísticos— y, en los últimos tiempos, por una exagerada resurrección del aticismo. Literatura de los degenerados: éste es el justo nombre que se ha pretendido convertir en culpa. ¿Quién no ha perdido el equilibrio de sus facultades, quién cree conservar la pureza del tipo fisiológico? El sentido común da paso al sentido refinado, que es el de los elegidos, de los que han abierto la carrera al Modernismo, y que pronto será el de la masa mediana por la precipitada extenuación de nuestro sistema nervioso". (Octubre 2, 1899.)

También ostenta un acento de deliberada provocación el trabajo titulado "Sadismo-Masoquismo" que firman conjuntamente Alberto Brignole (que ya seguía estudios de medicina) y Horacio Quiroga (enero 3, 1900). En realidad, se trata de una doble narración que en la primera parte traza el delirio de un sádico, cuyo erotismo intelectual se complace en crudas visiones "Pulsar un cuerpo como una lira, y después enardecido con la vibración, romper las cuerdas", escriben con una imagen que prolonga otra de la *Oda a la desnudez*:

> Yo pulsaré tu cuerpo, y en la noche
> Tu cuerpo pecador será una lira;

en tanto que la segunda parte, que afecta la forma de ensayo, intenta dibujar la compleja psicología del masoquista. Una reacción aldeana contra tales páginas no se hizo esperar, y en el número siguiente los jóvenes autores debieron publicar una "Aclaración o Definición de dos palabras: *Sadismo y Masoquismo*" (enero 15, 1900), donde

reivindican con cierta pedantería estudiantil el calificativo de neurosis para ambos términos, despojándolos implícitamente del significado de vicios con que sin duda fueron designados por el ambiente. Otra colaboración de ambos amigos, "Culto fetichista" (enero 24, 1900) revela mejor conocimiento de Sacher-Masoch, que era más popular entonces de lo que se piensa. (Entre los cuatro maestros que reconoce Javier de Viana, popular cuentista uruguayo de esa misma época, figura precisamente Sacher-Masoch junto a Zola, Maupassant y Turgueniev).

Quizá no implique injusticia alguna para los demás colaboradores de la *Revista* la afirmación de que su interés actual parece limitado a las páginas que firma su director. No faltaron nombres ilustres (desde Bécquer a Manuel Gutiérrez Nájera) en los sumarios pero cabe sospechar que esas colaboraciones fueron involuntarias. Del grupo que realmente redactaba la revista el único que puso todo de sí fue Horacio. Su colaboración fue abundante y de valor especialísimo para determinar las influencias que obraron con mayor constancia en su formación. La *Revista* recoge, ante todo, los mejores frutos de su aprendizaje con Lugones, cuya famosa y traída *Oda* reprodujo también el semanario. Quizá el más obvio tributo a su maestro sea un poema que titula transparentemente *L. L.* (octubre 23, 1899). El joven ha forzado allí su musa, ha incurrido en cacofonías, y las imágenes más logradas se resisten al olvido, no por su perfección o su secreta gracia, sino por su extravagancia.

> En el fondo de histéricos idilios
> Hay una gota amarga de fosfato
> Que acusa la impureza de los filtros.

Poco después, Herrera y Reissig empezaría a practicar los mismos juegos pero hay en el poeta de la *Torre de los Panoramas* un gran versificador, un sensual para el que los ritmos y las estructuras verbales existen como objetos precisos. En Horacio sólo hay una intención. Mejor asimilada, más plena, es la influencia que trasluce la poesía erótica sin título que publica en el número 15 (diciembre 19, 1899). Aunque el joven aparece aquí *tout sonore encore* de los ritmos y la imaginería de la *Oda a la desnudez*, hay cierta tónica personal en el acento más duro y cortante de sus endecasílabos. En los números 11 y 12 publica un trabajo febril y apologético, desordenado, sobre Lugones.

Las páginas de Horacio en la *Revista del Salto* empezaban a reflejar ya entonces una influencia que sería mucho más duradera, una influencia que en realidad actúa en el joven como profundo agente catalítico, precipitando su hasta entonces informe vocación narrativa. En esos años, descubre a Edgar Poe. La primera composición que registra su huella alucinadora es *Fantasía nerviosa* (octubre 2, 1899). El protagonista del relato padece una psicosis que lo impulsa a matar ciegamente, una suerte de amok; asesina a una desconocida en la calle, luego a otra mujer en un baile de máscaras. Pasado el delirio, regresa a su casa y duerme profundamente, para despertar de golpe al ver entrar en su cuarto y tenderse a su lado a la segunda víctima. Este es uno de los primeros ensayos de Horacio en el difícil género del cuento y se le ve novicio aún, muy crudo. El horror está manejado mecánicamente y nace más de las palabras que lo conjuran que de la intuición profunda de los sucesos que narra. La influencia de Poe es clarísima. También resultan claras las implicaciones incestuosas que por medio del asesinato de desconocidas mujeres logra exorcizar el narrador. En otro cuento de este período, *Para noche de insomnio* (noviembre 6, 1899) Horacio empieza por reconocer la vasta deuda desde un epígrafe que cita unas penetrantes palabras del ensayo de Baudelaire sobre Poe. El tema mismo del cuento —ese suicida que resucita ante los ojos desorbitados de sus amigos— y la atmósfera enrarecida que describe, indican la filiación poeana al tiempo que la irresponsabilidad con que maneja la fantasía el joven escritor revela su inmadurez. Hay un tercer cuento, *Episodio* (enero 24, 1900) que se nutre en la misma fuente. La historia de un individuo que se convierte en gigantesco gusano para obsesionar las noches del relator deriva aquí en una insoluble pesadilla. En estos cuentos, la imitación literaria de recursos poeianos suele ser mecánica y hasta desagradable. Pero lo que interesa ahora es subrayar esa afinidad profunda entre los delirios del norteamericano y los del joven discípulo salteño. Hay un fondo común de alucinaciones que vincula a estos dos soñadores. Poe fue una víctima de pesadillas, hondamente frustrado en su vida erótica, hechizado hasta el delirio por imágenes angustiosas. En Poe intuye el joven un doble, aunque más torturado, más deforme e impotente que él mismo.

En febrero 4, 1900, se publica el último número del semanario. Un largo artículo, suscrito por Horacio, explica "Por qué no sale más la *Revista del Salto*". Allí reconoce, con altivez, que su fin se debía

a no haberse sabido adaptar al ambiente y afirma, con ingenuidad, que "era una publicación seria, más o menos bien escrita, con buenos artículos de cuando en cuando, y 'social' en el alto sentido de la palabra". Pero como no era entretenida y quería hacer pensar, fue rechazada por la indiferencia. "Una publicación [...] que intenta el más insignificante esfuerzo de amplitud y penetración, cae. No se la discute, no se la exalta, no se la elogia, no se la critica, no se la ataca; se la deja desaparecer como una cosa innecesaria. Muere por asfixia, lentamente". Sin embargo, a pesar de lo que acaba de escribir, es evidente que hubo resistencias, que no todos aceptaron la postura literaria de la *Revista del Salto*. Lo confirman estas palabras: "Toda tentativa de mostrar nuevas lontananzas, toda idea audaz, que presintiendo una nueva aurora, trata de hacer desviar la vista de aquellos paisajes impuestos ya por la obcecación de una constante dirección de ojos, será rechazada por extravagante, absurda e individual". Y después de una extensa cita de Maupassant cerrará el joven su discurso con estas arrogantes palabras: "Simbolismo, estetas coloristas, modernismo delicuescente, decadentismo, son palabras que nada dicen. Se trata de expresar lo más fielmente posible los diversos estados de alma, que, para ser representados con exactitud, necesitan frases claras, oscuras, complejas, sencillas, extrañas, según el grado de nitidez que aquello tengan en nuestro espíritu. Todo se rebela; la ganga contra el pulido, la bruma contra el horizonte, el caballo contra el freno, y la imbecilidad contra la aurora rasgada sobre el viejo paisaje. Damos gracias a los que nos han acompañado en la tarea que finaliza con el número de hoy".

Tal es el epitafio de su aventura como editor y autor modernista. Unos doce años después, evocará en carta a Fernández Saldaña (octubre 12, 1912) aquellos tiempos heroicos. El motivo es la recepción de dos revistas salteñas (una de ellas titulada literalmente *Le chat noir*): "Jamás creí que el Salto llegara a ser nido de decadentes. Yo, que no fui decadente sino difícil, pasé por aquel pago como un pajarraco extraño, especie de cuclillo incubado en un nido de chingolos". *No fui decadente sino difícil*, tal vez sea cierto pero sólo a doce años de distancia logra ver ese matiz que entonces, en 1900, en pleno fervor proselitista se le escapa. La *Revista del Salto* fue un desafío al medio y éste se desquitó destruyéndola con la indiferencia. Horacio había llegado con doce años de anticipación.

IV

EL BRILLO VENECIANO DE LOS BULEVARES

> "...aún entonces, digo, tendré horror del recuerdo de París, y estaré donde está lo que quiero."

Aunque su fortuna personal mengua cada día, Horacio no se decide a ganarse la vida. Escribir poemas, dirigir revistas de vanguardia, desafiar la patria chica, no eran los medios más adecuados para alcanzar la independencia económica. El dinero heredado se le iba de las manos a pesar de las cautelas de su tutor, don Alberto Semblat; Horacio sólo inventaba nuevas formas de agotarlo. La Cuarta Exposición Internacional de París (1900) habría de facilitarle el necesario pretexto para realizar el sueño de todo aspirante a genio de la generación modernista: el viaje a la Ciudad Luz, la consagración poética en la capital del mundo. El 21 de marzo de 1900 parte al fin de Salto en el *Montevideo*, barco fluvial que lo llevará hasta la capital uruguaya, en la primera etapa de su excursión transatlántica. Deja a su espalda una novia rubia a la que evocará de vez en cuando hasta que otras experiencias más crudas borren incluso el recuerdo de su nombre. (Parece que se llamaba Sara.) En Montevideo embarca el 30 de marzo en el *Città di Torino*, rumbo a Génova, la segunda escala. Su paso por Montevideo ha servido para retomar contacto con los amigos salteños que continúan allí sus cursos universitarios. También ha tenido tiempo de entrar en una librería de la ciudad vieja a preguntar si tienen libros de Lugones; el empleado no reconoce el nombre, Horacio insiste, hasta que se hace la luz:

"—¿De uno que escribe cuentos en *Caras y Caretas?*"

En Montevideo, Horacio se despide de su madre que llora en silencio mientras él finge estar ocupado en cerrar el baúl. El equipaje es digno de su apostura de señorito que viaja a Europa en primera clase. La partida es evocada por él mismo, en un diario de viaje

que ha comenzado ya en Salto, con estas palabras solemnes: "Me parecía notar en la mirada de los amigos una despedida más que afectuosa, que iba más allá del buque, como si me vieran por última vez. Hasta creí que la gente que llenaba el muelle me miraba fijamente, como a un predestinado..."

La realidad habría de sacudir fuertemente sus sueños. Primero es la desilusión de la travesía misma que él había imaginado de acuerdo a cánones de novela transatlántica; los veinte días parecen en el resumen que él mismo hace el 22 de abril, sólo una frustración de todas las ilusiones. "Nadie, absolutamente nadie— por más fuerza de imaginación que se haga— es capaz de figurarse lo que es un viaje de éstos. También caí en la zoncera de suponerme grandes soles, grandes charlas, grandes temporales; atractivos aquí y allí, en cualquier detalle, en cualquier balanceo, en cualquier escuchante. Nada, absolutamente nada. Todo es un rodar continuo, sujetando en una mano una pipa de opio, y en el horizonte la misma estúpida limpieza del agua. Una de las cosas que me prometía de bueno eran los temporales, las fosforescencias, el calor de la línea, los peces voladores, los delfines, etc. Pues bien: ni un temporal, insignificantes fosforescencias, ningún calor en la línea, dos o tres peces flacos y locos, cuatro o cinco delfines".

Pero la llegada a París el 24 de abril renueva la esperanza. El joven tiene unos 88 pesos (unos 444 francos de entonces) y calcula que podrá vivir sin problemas. Las primeras impresiones son muy frescas y hasta ingenuas para provenir de este poeta del decadentismo salteño: "París es una buena cosa, algo así como una sucesión de avenidas de Mayo populosísimas, llenas de luz, de gente corriendo, de gente hablando en la calle, de turcos, de bicicletas y de deslumbramiento", dice en abril 25, luego anota: "En París no se silba. En tres días no he encontrado uno. Hay una enorme abundancia de sombreros de copa; desde españoles de capa y gacho, pantalones anchos, medianos y angostos; botines sin elegancia en la gran mayoría; peinados de todas formas. Las cocottes muy lindas en general y con cierta nonchalance despreocupada que encanta. En este momento en el sofá del hotel donde escribo, entran tres chinos de seda, babuchas y togas de raso celeste. Viven aquí. En los bulevares se expone, literalmente hablando, la vida cada vez que se cruza. La iluminación de éstos podía ser mejor. Creo que me romperé muy tranquilamente la cabeza en los primeros días que marche en bici-

cleta" (abril 26). "Son aquí muy galantes; se saca el sombrero al entrar, al salir, al preguntar a los guardias civiles, etc. Lo cual no obsta para que haya gente insufrible. Pero lo magnífico de París, son las cocottes. Elegantísimas, vestidas como nadie, lindas, todo lo bastante para divertirse con ellas. ¡Lástima de pobreza y patología! Las mujeres suben corriendo a los tramways y ómnibus. Muestran las piernas hasta la rodilla. Cuando van en la imperial y uno está en la vereda, suele vérseles más de lo preciso para una sub-congestión. En la calle no se ve más que pueblo: obreros, empleados, agentes de negocios, paseantes, etc. Ni una dama —todas en carruaje. Ni un caballero —todos a caballo y en el Bois de Boulogne. Sobrenaturales los bulevares de noche. El reclamo actual consiste en la iluminación repentina y extinción idem de los diversos anuncios. Las intermitencias de diferentes colores producen un raro efecto en el brillo veneciano de los bulevares" (mayo 24).

Estas visiones instantáneas no durarán. En los primeros días Horacio se instala en el Hotel de la Place de l'Odeón y mira: visita los bulevares y la Exposición, recorre el Louvre y anota títulos y autores de cuadros famosos, alguna impresión personal; compra una bicicleta y empieza a entrenarse para correr en las pistas francesas; cena con amigos uruguayos y sube a Notre Dame; anota con envidia los tiempos que hacen los ciclistas europeos y traza una crónica de alguna corrida; tiene relaciones con alguna *grisette* que le dejará su marca; escucha música en el Luxemburgo y se acuerda de Salto; escribe un poema a la Venus de Milo ("la augusta mutilada") y participa en la tertulia de Enrique Gómez Carrillo en el café Cyrano. Se pelea con el maestro guatemalteco porque Horacio quiere saber si habla guaraní:

"De repente le pregunté:

"—Diga, Carrillo, ¿Ud. habla guaraní?

"—¿Cómo?

"—Si habla guaraní.

"—No sé lo que es eso.

"Me extrañó la cosa pero nada dije.

"—¿Y qué es eso? —insistió.

"—Pues el idioma guaraní, de América.

"Al rato le pregunté a Montealegre que estaba algo distante y no había oído:

"—Y Ud., Montealegre, ¿habla guaraní?

"En esto saltó Carrillo:

"—Pero, hombre, ¡dele con el guaraní! Este hombre debe de estar... y se señalaba la cabeza. ¿Usted habla inglés? —me preguntó.

"—No —le contesté.

"—¿Y alemán?

"—Tampoco.

"—¿Y cómo quiere Ud. que Montealegre hable en guaraní? Ya que los americanos son bastante ridículos, todavía recuerdan sus cosas de allá" (mayo 16).

El choque es por lo menos curioso, y simbólico. El decadente salteño que en la patria chica se sentía exilado, siente recrudecer en París el nacionalismo: añora la Plaza Independencia de Montevideo o la laguna de Palma Sola en Artigas; reniega de la gran ciudad europea y exalta el lugar natal, y para equilibrar el desprecio cosmopolita de Gómez Carrillo (el cronista de los bulevares para la avidez colonial de los hispanoamericanos), sólo se le ocurre agredirlo con el sonsonete del guaraní. Era su única arma en esa reunión de apátridas. Lamentablemente, Horacio tampoco hablaba el guaraní. Aunque el destino (que se complace en estos efectos) le reservaba la ocasión de aprenderlo. Por eso, increpando al pontífice del Modernismo, al expatriado Gómez Carrillo, con el guaraní, Horacio resulta una figura doblemente anacrónica: por el lugar y hora en que invoca a su América nativa; porque sólo dentro de unos años, esa invocación tendría suficiente autoridad. Pero el destino es expresionista.

Para consumo uruguayo, escribe cartas que sólo reflejan parte de la verdad y mencionan casi exclusivamente bagatelas. Sus biógrafos las resumen: "Participan que Rubén Darío está muy grueso, que usa sombrero de paja y que le preguntó si conocía a Rodó. Informan que Gómez Carrillo lo llevó al café 'Cyranno' (usted perdone, le escribe a su amigo Ferrando, no recuerdo cuantas *n* lleva este nombre francés) donde se reúnen literatos y *cocottes*, y concluye desencantado: Me parece que todos ellos, salvo Darío que lo vale, y es muy rico tipo, se creen mucho más de lo que son". El desencanto tenía también una sólida base de frustración económica. Ya en mayo 24 se ha gastado prácticamente el último franco, no viene carta del administrador de Mamá (un tal Ambrosoni), empieza a mendigar algún dinero a los compatriotas, a soportar la caridad malhumorada del hotelero, a descubrir lo que es pasar hambre en ciudad ajena.

En un mes, el descubrimiento y la conquista de París se han convertido en fracaso y humillación. Por intermedio del consulado uruguayo obtendrá pasaje y viático hasta Marsella donde habrá de embarcarse el 22 de junio en el *Duca de Galiera,* rumbo a la patria. Por suerte había tenido la precaución de sacar pasaje de ida y vuelta, pero aún así qué regreso. Nada de equipaje de dandy y camarote de primera. Su único lujo fue un habano que le duró (se dice) todo el viaje. Cuando llega a Montevideo el 12 de julio de 1900, antes de cumplirse los dos meses y medio de su partida triunfal, "su indumentaria revelaba a la legua la tirantez pasada" (evocan sus biógrafos). Un mal jockey encima de la cabeza, un saco con la solapa levantada para ocultar la ausencia de cuello, unos pantalones de segunda mano, un calzado deplorable constituían todo su ajuar. Costó reconocerlo. Del antiguo semblante sólo quedaban la frente, los ojos y la nariz; el resto naufragaba en un mar de pelos negros que nunca más, tal vez en recuerdo de su aventura parisina, se rasuraría.

"—¿Dónde tienes el equipaje? —le preguntaron.

"Quiroga respondió con una buena mentira:

"—Lo perdí en un cambio de ferrocarriles."

Del fracaso del viaje queda una amarga experiencia que Horacio fingirá haber olvidado por ahora . "Cuando las incidencias de la conversación traían a flote el tema de su viaje y de su estada en aquella ciudad [continúan sus biógrafos], lo dejaba rápidamente languidecer como asunto sin atracción". Quería olvidarse y hasta cierto punto lo consiguió, mixtificando con su actitud reticente a los amigos y hasta los meros conocidos. Pero había un testigo del viaje que (aunque incompleto) permite reconstruir lo que significó realmente aquella aventura de señorito rioplatense. Es el *Diario* que Quiroga confió antes de su muerte a Ezequiel Martínez Estrada y que éste donó en 1948 al Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios (de Montevideo). Fue publicado por primera vez en 1949, en una edición que me correspondió presentar y anotar. Es el primer documento que permite el acceso completo a la intimidad del escritor.

El *Diario* está contenido en dos libretas negras. La primera se inicia a las 7 p.m. del 21 de marzo de 1900, fecha en que parte de Salto en el *Montevideo,* y concluye el 24 de abril, día de la llegada a París. La segunda empieza el 25 y concluye el 10 de junio, a las 11,18 minutos. (Al joven le gustaban estas precisiones). En una de sus últimas páginas, Quiroga había observado que se concluía la libreta; se promete continuar sus anotaciones "en un cuaderno de 10 cm," que no ha sido encontrado aún. Quedan en blanco, pues los días que transcurren desde el 10 de junio hasta el 12 de julio, en que el *Duca de Galiera* llega al puerto de Montevideo. (En la lista de pasajeros Quiroga figura con la profesión de *"giornalista"*). Al consultar estas libretas es necesario tener un cuidado especial. No hay que olvidar que la anotación cotidiana se presta a la exageración del detalle reciente, al tiempo que disimula y hasta suprime las líneas fundamentales de un proceso o de un carácter. Su valor es hasta cierto punto estadístico o sintomático. El lector debe tener siempre presentes los sucesivos toques con que se va revelando un suceso o un alma. Por eso, quien consulte el *Diario* se sentirá necesariamente perplejo ante el móvil del viaje que no resulta nunca indicado explícitamente. A lo sumo se encuentra alguna mención ambigua. Ésta, por ejemplo, de abril 4, a las 18 a. m.: "Acabo de levantarme. He pensado anoche sobre la imbecilidad de este viaje, extraño, perdido, raro, tal vez risible para los pasajeros". O ésta otra, de abril 6, a las 5 y 35 p. m.: "Viene a mi cabeza, a veces, por ráfagas, la ilusión de que podría estar en el Salto, en la esquina, viendo pasar gente que conozco, de noche templada y suave, viéndola [a Sara], o acaso bailando—... En esos momentos reniego formalmente de haber emprendido este viaje, el más estúpido de los que he hecho, estúpido, ti, estúpido; me volveré idiota y genovés".

¿Por qué fue realmente Quiroga a París? La respuesta más obvia parece ser: porque París era entonces la meta de todos los aspirantes a poetas, la capital del Modernismo. En su *Autobiografía* cuenta Rubén Darío: "Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la Ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño". En una crónica que Quiroga escribe entonces para un diario salteño (*La Reforma,* mayo 29, 1900) confirma esta visión compartida: "Héme por fin, en París, en la capital-cerebro, en la ciudad de las ciudades, donde todo es acumulamiento, palpitación y prodigio. (...) Héme por fin, en París". Y en otra crónica para el mismo diario (junio 21, 1900) exclama: "Oh, ¡París, París, ansia infinita de todos lo que han soñado una vez siquiera los grandes recuerdos y la suprema manifiestación del arte! Ciudad

extraña y compleja en sí misma, que vive de su pasado y su presente como una pura gloria, donde yace, tiembla y espera a su vez la hora de ser posible, todo lo excelso que ha sido ayer y todo lo vibrante que será mañana; ciudad fastuosa y viril sobre todas; alegre e inmortal. ¿Qué más pedir, para los eternos parias de lo grande, que esta vida de París, respirando el aire de los que son y fueron creadores de lo Absoluto?..."

* El *Diario* mismo es absolutamente reservado sobre las motivaciones del viaje. En ningún momento Quiroga insinúa siquiera que intentó participar en la intensa vida literaria del París novecentista. La única anotación en este sentido es la de sus dos visitas a la peña de Gómez Carrillo en el café Cyrano. Pero hasta la misma circunstancia de que Quiroga no haya congeniado con el temperamental guatemalteco y que, por el contrario, le haya opuesto clara hostilidad y hasta un visible resentimiento, parece marcar más fuertemente aún su alejamiento de todo cenáculo. Ya en el terreno de la hipótesis, y apoyándose en algunas ambiguas indicaciones del *Diario* es posible indicar un motivo —casi inconfesable para la vanidad a flor de piel de Quiroga—: la conquista de París. Sin duda el joven se pensaba, con razón, destinado a la gloria. En la despedida de Montevideo (marzo 30) cree percibir en las miradas de los amigos y aún de los desconocidos el reconocimiento de un destino excepcional. En abril 3 admite en un momento de exaltación: "...me han entrado unas aureolas de grandeza 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 lágrima de vidrio". Y hasta en los momentos más duros de la miseria parisina (el 3 de junio, por ejemplo) se compadece de su propio destino con estas palabras: "Oh, ¡brillante porvenir de literatura, perdido porque faltó un día qué comer!"

Hay otros motivos que justifican también, aunque superficialmente, el viaje. Esa cuarta Exposición Universal de París era un esfuerzo gigantesco de la industria y el arte finiseculares que impresionó fuertemente al joven como se desprende de sus anotaciones, por lo general sucintas. Aunque no tenía un gusto muy seguro en materia estética (le gustaba el verismo de muchos pintores del momento), sus inquietudes se orientaban sin duda más hacia los valores artísticos de la Exposición que al mero progreso material que era su fundamento. Además, una publicación salteña de la época despide

a Quiroga expresando (*La Reforma*, marzo 20, 1900): "Horacio, como le llamamos sus íntimos, se propone visitar la Exposición Universal, habiendo contraído con nosotros el compromiso de relatarnos por carta sus impresiones, las que serán publicadas en nuestra hoja como valiosas colaboraciones". El estilo es pedestre pero la motivación queda clara.

Rivalizando con esta atracción exterior, y tal vez igualándola, están las carreras de ciclismo. En un artículo de la *Revista de Salto*, publicado naturalmente antes del viaje (noviembre 13, 1899), Quiroga había expresado la exaltación que le producía correr: "El gran atractivo de la bicicleta consiste en *transportarse*, llevarse uno mismo, devorar distancias, asombrar al cronógrafo, y exclamar al fin de la carrera: *mis fuerzas me han traído*". Hay aquí, en escorzo, una épica de la voluntad que habrá de resonar bajo formas tan distintas a lo largo de toda la vida y obra de este hombre. Con los años este fresco entusiasmo se desplaza hacia otras máquinas, el vértigo de la velocidad aumenta, y así Quiroga cumple el ciclo natural de todo aficionado: de la bicicleta a la motocicleta, luego al automóvil y al bote a motor, por fin al avión. Por eso parecen reveladoras las palabras que confió un día a su joven amigo, Julio E. Payró: "Créame, yo fui a París sólo por la bicicleta". Reveladoras aunque (también) parciales. En el espejo retrospectivo de estas palabras se descubre el deseo de negar sus ambiciones modernistas, su deslumbramiento juvenil por la gran Exposición, su ansia de gloria *rara*.

Por otra parte, el mismo *Diario* se encarga indirectamente de poner las cosas en su sitio. Por más fuerte que fuera superficialmente la vocación ciclística, la literaria era más profunda. En marzo 20 anota Quiroga con clarividencia: "Noto en esta ocasión que en iguales circunstancias —cuando oigo que hablan de literatura— me crispo como un caballo árabe. Fijo mucho la atención sobre el ciclismo, u otro asunto cualquiera que me domina. Pero la sensación primera es más poderosa, más íntima, más hiriente, como la que sentiría una vieja armadura solitaria que oyera de pronto relatar y *juzgar* en voz baja una acción de guerra... ¿La vocación?..." En este contexto, la confesión a Payró asume las proporciones exactas de lo que es: una *boutade*.

Uno de los atractivos mayores de este episodio parisino es que se desarrolló de una manera completamente distinta de la que planeó Quiroga. En realidad, la muchachada de irse a París con pocos pesos,

a ver la Exposición, a recorrer pedaleando el Bois de Boulogne, a asistir a las competencias ciclistas y a los museos, a participar en las tertulias de los poetas modernistas exilados, se convirtió por aparente obra del azar en una sórdida aventura. Al quedar incomunicado de su familia y sin dinero, París resultaba una cárcel y la vida allí se convertía en suplicio de Tántalo. Así lo reconoce en junio 6: "Bastante tranquilo. Pero no tengo con qué comer, y espero que cuando baje me den algo. Iré esta tarde a la exposición. No tanto por verla, como por pasar de una vez la tarde que me mata. Esto parecerá increíble, pero es verdad". Dos días antes, como resumen de su experiencia, había escrito: "La estadía en París ha sido una sucesión de desastres inesperados, una implacable restricción de todo lo que se va a coger".

El hambre había transformado a la ciudad. Ya no era más la acogedora, la cálida, que capta esta anotación de abril 29: "En el Bois de Boulogne hace un día espléndido, un día de América, sin viento, sin frío, casi calor, con un sol radiante y limpio. Qué grande es París entonces, sin brumas y oscuridades, abierto a los cuatro vientos del bienestar y la gloria". Pero a partir del descubrimiento del hambre, Quiroga se siente acorralado y escribe (junio 8): "¿Es esto acaso vida? Yo he sufrido algunas veces; por amor, por pesimismo, aun por dinero; mas ¿es posible comparar las depresiones, por abrumadoras que sean; la falta de dinero, por más diversiones que nos impida; el amor, por más que nos olviden, con esta existencia sin dinero, sin amor, sin depresión, sufriendo sin medida, sin un momento de sonrisa, avergonzado de entrar al hotel, de tener que esperar todos los días a que me den de comer, como un pobre diablo que viene a las mismas horas a situarse en un paraje, por donde sabe pasará un caritativo cualquiera?" Por eso podrá escribir al día siguiente, como conclusión a estas penosas e ingenuas reflexiones, exprimiendo la enseñanza que desnudan su invalidez infantil: "En cuanto a París, será muy divertido pero yo me aburro. Verdad que no tengo dinero, lo que es algo para no divertirse. De todos modos, es hermosa ciudad aquella en que uno se divierte, ya se llame, París o Salto. Un poeta griego de la decadencia, dijo: "La patria está donde se vive bien". Es un gran pensamiento. ¿Por qué he de decir yo que no hay como París, si no me divierto? Quédense en buena hora con él los que gozan; pero yo no tengo ninguna razón para eso, y estoy en lo verdadero diciendo que Montevideo es mejor que París,

porque allí lo paso bien; que el Salto es mejor que París, porque allí me divierto más. ¿Qué da que otros digan lo contrario, porque allí lo han pasado bien? Cada cual vive la vida que le es posible; y el cazador que vive en su bosque, el rural que goza con su escopeta y sus soles, tiene razón cuando afirma que el monte o el pueblo es mejor que París. ¿Que tenemos que decir a eso? Gócese en buena hora, ya sea donde sea. El lugar que nos ha visto felices y contentos, es el mejor de todos. En París se diviertan los demás; yo en Salto. ¿Diré por lo tanto que esto es mejor que aquello? Sería una estupidez".

El interés del *Diario* no se reduce a su aporte anecdótico. Sus anotaciones constituyen cronológicamente el primer documento que permite el acceso a la intimidad de Quiroga. Es un retrato en movimiento el que sus páginas ofrecen, el primer espejo de papel. Pero es un retrato que de alguna manera ha sido compuesto, o tal vez sólo proyectado, para ojos ajenos. Por indicaciones reiteradas parecería que Quiroga registró las incidencias de su aventura para comunicarlas luego a sus amigos de Salto. En algunos momentos resulta evidente que escribe *para ellos* como si hablara con ellos. Así, en abril 8, nostálgico ya y extrañando a la novia dice: "Pienso en este momento que Uds. están en el cuarto, hoy Domingo, tal vez tomando mate, tal vez conversando, fumando y comiendo pan y queso; pero de cualquier manera, ahí, en el Salto, con la tranquila seguridad de que de tarde, cuando quieran, saldrán a pasear, sin pensar en nada más de lo que quieran, y que Uds. todos Uds., pueden verla, que la verán y no sentirán siquiera la más leve emoción, cuando yo, que estoy a 1000 leguas, tiemblo sólo de pensar que algún día la veré..." Hay otras anotaciones pero ninguna tan evidente como ésta de junio 3: "Acabo de levantarme. Hasta ahora he conseguido dormir bien. Me despierto varias veces a la noche, y sueñe lo que sueñe, en seguida se me aparece la situación ésta. ¡Ah, amigo Brignole! ¡Depresiones nerviosas y musculares que nos hacen buscar con ansia la recta incomprendida de nuestro Destino! ¡Qué poco es todo eso, cuando lo que se examina no es el porvenir, sino el momento, cuando se cambiaría la Gloria por la seguridad de comer tres días seguidos!"

Podría creerse que esta forma, casi oral de escribir, responde únicamente a la costumbre ya arraigada de dialogar con los amigos, de confiarse en voz alta a ellos en los momentos de la mayor intimidad. Pero el propio Quiroga se ha encargado de iluminar el punto al escribir el 5 de junio, en uno de los trances más patéticos de su

largo monólogo, cuando se ha visto obligado a aceptar la limosna de unos francos: "A Uds., mis amigos, que leerán todas estas líneas, les deseo que nunca pasen por lo que estoy pasando yo". Sin embargo, de regreso en la patria, devuelto al calor del hogar, no confía la existencia de este *Diario* a sus amigos. Como ellos mismos indican en su biografía de 1939, Quiroga fue siempre extremadamente reservado sobre su aventura parisiana. El *Diario* se encarga de explicar esta aparente contradicción. El jueves 7 de junio escribe: "Estoy en el Jardín de Notre-Dame. Lo paso regular, habiendo acabado de comer un vintén de pan y leyendo mi libro. Logro sustraerme por ratos con la lectura. Pero un recuerdo cualquiera de allí, el Uruguay, un vals que tocaba la Orquesta del Liceo Slava, la laguna de Palma Sola, me ponen en un estado de dolorosa *rêverie*, como si nunca más volviera a ver eso. Al solo pensamiento de que eso no está perdido para mí, un profundo suspiro me desahoga. ¡Cómo gozo entonces! Yo quiero toda la tierra en que he vivido, mis árboles, mis soles, mi lengua. No la patria, porque eso es una entidad, y si yo hubiera nacido en Alemania, extrañaría la Alemania. Pero todo diferente como es esto, solo, solo, no conversando con nadie, nadie que me consuele, es horrible. No soy un solitario; todo lo opuesto. Ahora comprendo a mi pobre madre que en casa, en el Salto, todo el día solita en los cuartos helados, paseaba amargamente su tristeza. ¡Oh mi América bendita, donde todo es grandeza y hospitalidad! ¡Cómo te adoro en París! Creo que si de un golpe me transportara a esa, lloraría, sí, lloraría abriendo los brazos a mi Madre, a mis amigos, a las tardes y a las noches. Pero todo concluirá. Aunque cuando llegue allí, sentiré mucho menos por haber satisfecho parte de mi ansia en la desaparición de esta vida, y en la progresión creciente del viaje que cada vez me acercará más, y, por lo tanto, me hará perder la emoción de la brusca traslación, aun entonces, digo, tendré horror del recuerdo de París, y estaré donde está lo que quiero". Aquí, en este horror del recuerdo de París, en este grito que salta luego de la enorme jaculatoria, se encuentra la causa de su reserva, de su silencio, de su aparente reticencia para evocar la aventura parisina.

La anotación casual y diaria permite captar al ser humano en su espontaneidad pero también en su incoherencia. Por eso al leer este *Diario* hay que saber distinguir entre los numerosos rasgos ofrecidos, aquellos que son permanentes y aquellos que son meramente

accidentales. A esta dificultad inherente al género, se suma en este caso la circunstancia de que Quiroga se encuentre apuntando sus reacciones en una época de transición y enfrentado a la mayor crisis de soledad hasta el momento. Cualquiera que recorra con alguna atención el *Diario* descubrirá que en su autor cohabitan dos personalidades superficiales y contrarias: la del muchachón orgulloso y mimado, amante del juego, del baile, del flirt, del ciclismo, y la otra personalidad, la de un poeta decadente, que se sabe destinado a la más alta gloria, que sutiliza sus sensaciones, que transforma en literatura sus percepciones y hasta sus sentimientos. El primero se regocija jugando al burro tiznado (marzo 31); confiesa con toda sinceridad que baila porque le gusta (abril 11); anota primitivos retruécanos en italiano y en francés (abril 7, mayo 29), y después de mucha hambre y mucho orgullo herido reconoce con franqueza: "No tengo fibra de bohemio" (junio 8).

La otra máscara es más compleja. En sus rasgos se superponen auténticos sentimientos y auténtica angustia con la estilización literaria de esos sentimientos, de esa angustia. Por eso es necesario, en cada pasaje, separar cuidadosamente la pintura sin dañar el rostro. Ya que Quiroga no sólo vive su aventura decadente. También se contempla vivirla. Así desde las primeras páginas ofrece esta estampa de sí mismo: "He sentido algo nuevo. Estoy a bordo, pronto a partir para un largo viaje; tener un cielo nublado en los ojos, y en el alma el retrato de una niña queridísima que se queda en la ciudad; ponerse en marcha el vapor y sentir de pronto las tres pitadas del buque, desgarradoras e interminables, como una desmesurada despedida al cielo y la tierra y es cosa que angustia recordarlo, recostado en la borda, inmóvil y mirando fijamente la ciudad por despertarse, con las ojeras de una angustiosa noche de asma y en el corazón la irremediable certidumbre de que no la veremos más, ni hoy, ni mañana, ni dentro de un mes, ni quién sabe cuándo, y que no hemos podido despedirnos de ella..." (marzo 21).

En muchos casos la retórica de fin de siglo le hace convertir sus impresiones en ejercicios literarios. Por eso añadirá, más tarde: "En días como éste se vive mucho y hondamente, en el hondo de los nervios, en el epigástrico desfallecimiento de las emociones continuadas y nostálgicas" (marzo 21). Y no podrá dejar de anotar en otro momento cuando reflexiona sobre el amor: "No sé hasta qué punto la visión de una belleza repetida puede operar en nosotros el

olvido hacia lo que amamos. Antes bien, el cariño se afirma, tanto más cuanto que la nostalgia —esa suprema pálida— acompaña siempre nuestros movimientos y realidades. Y aún en el caso de que lleguemos a amar a otra, será a una metempsicosis bizarra, deponiendo sobre la plasticidad que está delante nuestro, el cariño y la ternura que ofreceríamos a otra" (marzo 25). En algunos casos, el joven pontificará, pretendiendo dar trascendencia psicológica a sus trivialidades: "Realizo el sueño de que hablaba a Alberto: Una buena mañana o tarde de primavera, pasearme a grandes pasos, sonriendo, y si acaso mirando el mar azulado y sereno... Lo cumplo ahora, en este momento; pero no estoy "contento"; miro el mar, fumo con gusto; mas qué diferencia de lo que uno se figura antes de partir, de conocer el hecho, cuando uno inconscientemente poetiza todo en la hermosura de lo que va a venir, que, como lo que pasó, tiene el encanto de lo dulce de la lontananza azulada o en el desastre anterior, porque nos transportamos tal como sentimos en el momento, tal vez venturosos, tal vez nostálgicos —pero alejados de la acción— a lo muerto, a lo que a su vez espera impasiblemente el tiempo que ha de estelarlo en nuestra vida" (abril 3). Con una curiosa mezcla de insincera idealidad y verdadero egotismo analizará su capacidad de amor, considerando una vez a la mujer sólo una proyección erótica de la imagen materna ("...siento un infinito deseo de caricias, de ternura que sea para mí, de brazos blancos y suaves que abracen amorosamente", marzo 25) o intentado precisar otra vez sus verdaderos sentimientos, como cuando escribe: "... estoy convencido de que —en mí— el amor es solo uno, prolongado a través de los olvidos y de las fisonomías. Después de querer a la que quiero querré a cien más, como si vuelvo a ver a las que he querido, las vuelvo a amar de nuevo—" (junio 1º).

El *Diario* es también una mina de revelaciones psicológicas involuntarias. En abril 3 apunta que se hace llamar Bermúdez por los compañeros del barco: "yo dije que me llamaba así, como que era absolutamente huérfano de todo, salvo de tía". El mecanismo infantil de esta pequeña mixtificación es evidente; resulta extraño, sin embargo, encontrarlo todavía en un joven de 21 años que para puerilizarse aún más llama amiguitas a las compañeras de juego. Afectivamente, Quiroga se imagina huérfano (o "póstumo"), sólo y abandonado, y convierte a su madre (esa madre viuda y vuelta a casar) en mera tía. Otra vez, lo que la anotación revela es un insoportable aire de superioridad, como cuando anota (abril 4) que se sienta a la cabecera de la mesa en el barco y que es el único que se sabe servir con cuchara y tenedor; o cuando afirma (abril 23) que "Ya sea por tener cara de honrado, ya por ponerla en esos casos, siempre inspiro confianza en las aduanas". Se siente distinto, superior, pero también marcado por la neurosis o por el genio, y colocado muy lejos de esos seres "todos equilibrados, vigorosos y estúpidos" que lo rodean (abril 4). Por eso mismo, acecha rasgos anormales en los demás y se complace en encontrar a un semejante (abril 6). Algunos de los sueños que anota son muy reveladores como cuando revela su angustia al sentir (por ejemplo) que el mundo se hunde en el Oeste (donde queda la madre), que su frac está desarreglado y no hay quien lo recomponga; o que su novia lo abandona para casar con otro y él ("como si esa precisión hubiera estado siempre en mí", como si se tratara de "una fatalidad esperada") sólo sabe decirle ironías y dejar que el otro se la lleve. También sueña que sería descubierto detrás de su disfraz de mujer ("por los ojos lo reconoceré", dice simbólicamente el descubridor). Es curioso que el sueño en que es traicionado por Sara haya ocurrido precisamente en abril 11, la noche antes de concluir la lectura de *Sapho*, de Alphonse Daudet, otra historia de un vínculo edípico y de una mujer traidora. Es imposible analizar al detalle todas las claves que va librando Quiroga en este ingenuo y fabuloso *Diario*. Pero vale la pena buscarlas.

Detrás de esta retórica y esta verdad se encuentra un joven para quien la soñada aventura parisina ha de convertirse en amarga burla, un señorito criado entre familiares, mimado y protegido. París lo acoge con esa impersonal indiferencia de la gran ciudad en que somos extranjeros. Quiroga, que en Salto y aún en Montevideo, era alguien, se encuentra ahora entregado a su soledad, anonadado. Y antes de que haya podido endurecerse en tal aprendizaje, lo acosa el hambre y debe mendigar ayuda. Aunque su orgullo (su honor) le impedirá el ruego, no podrá evitar el bochorno de la limosna aceptada. Al leer las páginas en que Quiroga anota su miseria, se siente, detrás de la auténtica desazón, del grito incontenible o de la fría cólera, el orgullo encendido y lastimado. Por eso escribe el 5 de junio, después de recibir las primeras monedas, profundamente herido: "Es algo como si todo el pasado de uno se humillara, y en todo el porvenir tuviéramos que vivir del mismo modo." Y al día siguiente, hirviéndole la sangre, apuntará: "De estos quince días que llevo así,

sé decir que no tienen comparación con ninguna otra etapa, y los recordaré, siempre que se pase vergüenza e infelicidad. ¡Tener que tragar de ese modo la baba y el desprecio! ¡Tener que aceptar lo que me dan de mala gana —estoy seguro—, y enrojecer y dar las gracias y salir ligero para no insultar y llorar!"

La soledad lo acosa, al tiempo que lo revela a sí mismo. El joven decadente se despojará de la máscara literaria, recordará los sencillos paseos, las emociones más claras, la amistad compartida. Y se hará más hombre, más auténtico. Puede asegurarse que Quiroga no se maquilla para escribir estas páginas del *Diario*. Aún cuando cae ocasionalmente en la literatura, es sincero: él no advierte que eso sea literatura. Y tantos momentos de sobria o ardida verdad rescatan ocasionales deslices hasta que la impresión dominante que se desprende del *Diario* es la de un ser —entero— que vive.

Una lectura más profunda del *Diario* y de toda la aventura parisina revela claramente la voluntad subconsciente del fracaso. Quiroga *deseaba* fracasar, Quiroga *necesitaba* fracasar. El ingreso a la mayoría de edad (que él creía anhelar tanto) lo horroriza profundamente porque significa la ruptura completa del vínculo que todavía lo unía a su madre. La hazaña de irse a París con pocos pesos, a conquistar la capital del mundo, parece una alegre muchachada. Pero es también un acto simbólico de rebeldía que oculta otro acto simbólico más hondo: el deseo de un fracaso tan rotundo que lo obligue a volver mansito al redil materno, a la tutela de don Angel Semblat, a la irresponsabilidad de la infancia. Por eso, su primera salida muestra en la superficie la voluntad de *épater les bourgeois* salteño, demostrar a la madre, al tutor, a los timoratos amigos, que este joven ya puede caminar sin andadores, puede correr, puede volar. Pero en lo más profundo, la aventura revela precisamente lo contrario.

Son muy significativas las páginas que escribe Quiroga sobre su madre en el *Diario*. En general la menciona poco, pero esas excepciones son importantísimas. La primera vez es en el momento de la partida de Montevideo (marzo 30), cuando él se afana en arreglar su equipaje y finge no ver su cara de tristeza. No vuelve a hablar de ella hasta el 29 de mayo, casi dos meses después. Y lo hace sólo para indicar que espera noticias y dinero. Pero apenas la situación económica se ennegrece y el hambre aprieta, Quiroga no puede dejar de escribir sobre su madre. Es la inquietud de que no llegue el telegrama en que pide socorro. Luego es ya la invocación directa

a la ausente, como en este fragmento de junio 2: "¡Oh madre, si supieras lo que estoy pasando! ¡Y si por capricho o imposibilidad llegaras a desdeñar el pedido! Daría dos años de mi vida porque estas palabras, estas angustias llegaran hasta allá". Su necesidad neurótica de dependencia le hace concebir la idea de que su madre puede hacerse la desentendida. El recurso es sólo un acicate (un nuevo fustazo sobre el lomo) para sentir aún más hondamente el poder de la lejana figura. En junio 4, habla de su soledad en términos tales que las metáforas mismas se vuelven signos: "¡Oh visión lejana de lo que se quiere y se presiente no se ha de ver más! ¡Nostalgia adorada! Algo así deben de sentir los pequeños astros que se han desprendido de una cariñosa fuente de calor, y van girando, girando en el enorme espacio, sin encontrar jamás el planeta-madre". El 8 de junio, toda la soledad y la angustia saltan en un grito: "¡Santo cielo! ¡Madre que no te supones lo que paso!" El ateo materialista, el poeta decandente, el señorito, llora aquí sin frenos.

Al partir a Europa con poco dinero, al gastarlo casi en seguida en paseos, bicicletas y cocottes, al depender para la mera subsistencia de un telegrama que no llega porque Quiroga se empeña en escribir a una dirección en la que no se encuentra su madre, al cerrarse todas las puertas y entregarse maniatado al azar Quiroga está demostrando un deseo de fracaso, de derrota subconcientemente elegida, en medio mismo del gesto de inútil desafío. París acaba por ser la penitencia, el cuarto oscuro, en que Horacio mismo se encierra para llorar, morderse las manos, pasar hambre, gemir e implorar, hasta que llega la carta de Mamá, el telegrama de Mamá, el giro de Mamá. Es decir: la ternura, el perdón, los brazos abiertos y acogedores. Toda su lujosa voluntad de fracaso asoma en cada línea del *Diario*.

También se encuentra allí la crónica de su primer desarraigo. Porque si en cierto nivel, el viaje a París fue la más estúpida aventura posible y la confirmación de que este joven no estaba aún maduro para la libertad ("No tengo fibra de bohemio", dice él con vocabulario de su época), en otro nivel completamente distinto, la aventura parisina significa la confirmación simbólica de un impulso hondísimo y completamente contrario a éste de la dependencia. Ese impulso lo habrá de llevar, una y otra vez, a las pruebas más extremas (el viaje, el destierro, el abandono del arte, el suicidio) para afirmar una idea sobrehumana de su ser, para crearse a sí mismo sobre un canon heroico, aún a costa de su propia carne y sangre. Hiriendo

en lo más sensible, desgarrándose la piel con las propias uñas, abriéndose a hachazos el corazón para descubrir qué lleva dentro, Quiroga habrá de proseguir su destino fatal de desarraigado para buscar (con las raíces al aire) una tierra propia. Por un esfuerzo casi erostrático de la voluntad, habrá de encontrar al fin esa tierra. Pero no es París.

El *Diario* constituye también un valioso documento para completar el conocimiento de la iniciación literaria de Quiroga. Hay allí juicios significativos sobre los libros que leía entonces (*El extraño,* de Carlos Reyles, que no le gusta mucho; *Fecundidad,* de Zola, que lo deslumbra; *Sapho,* de Daudet, que rige sus pesadillas), sobre los literatos que conoce (en particular Gómez Carrillo), sobre la poesía que escribe. Más valiosas son aún las páginas en que se le ve crear directamente sobre el papel o en las que medita sobre su psicología de creador. No se han encontrado aún los cuadernos borradores que llevaba junto al *Diario* y como necesario complemento de éste. Allí anotaría, sin duda, muchas de las composiciones que luego iban a incorporarse a *Los arrecifes de coral.* En el *Diario* recoge ocasionalmente alguna página que luego reaparece en un poema, en un cuento; o anota, sin especificación alguna, repentinas ocurrencias estilísticas, metáforas aisladas. Pero el mayor valor del *Diario* consiste en la luz que arroja sobre sus preocupaciones de creador, sobre sus ambiciones y desmayos. La anotación lo muestra desvelado por afinar su instrumento verbal hasta que le permita expresar los más precisos matices; busca definir en palabras el color exacto del agua o los paisajes italianos que atraviesa en su viaje a Francia. En París intenta expresar sus reacciones frente a la pintura acumulada en el Louvre o en la Exposición Universal.

Hay anotaciones, mucho más reveladoras, que se refieren a la creación literaria misma y que lo presentan oscilando entre una pura alegría, una dichosa exaltación de crear ("... me han entrado unas aureolas de grandeza como tal vez nunca haya sentido") hasta un estado de depresión en que experimenta la náusea del creador hacia la obra propia: "Abril 5 —4 p. m. Acabo de dejar el lápiz, impotente para escribir. Hay días así, y esto me ha pasado dos o tres veces en este viaje. Es una laxitud, una repugnancia enorme; parece que lo que escribo fuera vomitado, dejándome igual impresión". Hay incluso momentos más negros: "Me queda —y creo que por toda la vida [anota lúgubremente en mayo 29]— la desconfianza de mí mismo. No porque no pueda escribir cosas que agraden, sino porque creo

que lo que me gusta no gustó a los demás, y aún más, porque los versos no tienen más valor que la música y una que otra variedad de estilo".

También lo muestra el *Diario* escudriñándose, infatigable en el análisis, intentando describirse (o quizá descubrirse): "Anoche mascullé mientras dormía cosas literarias. Apenas me levanté hoy comencé a escribir; después de comer, a escribir. En este momento dejo el papel y tomo la libreta. Estoy contento porque he sacado algo que me ha satisfecho enormemente. Es una fantasía. ¿Me gustará lo mismo de aquí a cuatro meses? Es difícil. De cualquier manera, hoy gozo, porque veo que no he muerto, que aún —trabajándome— puede que llegue a no mala altura. Hay días felices. ¿Qué he hecho para que hoy por tres veces me haya sentido con ganas de escribir, y no sólo eso, que no es nada, sino 'que haya escrito'? Porque éste es el flaco de los desequilibrados. 1º: No desear nada; cosa mortal. 2º: Desear enormemente, y, una vez que se quiere comenzar, sentirse impotente, incapaz de nada: Esto es terrible. Nos falta la acción. Colocamos un magnífico mango a la azada, y, al primer golpe, se quiebra el hierro. O si no, en cuanto tomamos la herramienta, las fuerzas nos abandonan por completo. Si es infierno el aborto, infierno es no producir. En aquél todavía puede gritar el germen desesperado; en éste el músculo se hunde en el vacío, como un brazo que agita desesperadamente una honda que no tiene piedra" (abril 7). El sentimiento de impotencia literaria aquí expresado tiene indudable alcurnia decadente (Nordau y *El mal del siglo,* Eça de Queiroz y sus *Vencidos da vida,* etc.) pero en las palabras y metáforas de Quiroga se revela una experiencia de la frustración y el fracaso que constituye el verdadero trasfondo de este viaje a París.

En sus últimos días parisinos, días de suplicio tantálico, Quiroga llega a aprender que el hambre es, a veces, compatible con la creación artística: "Esta mañana no almorcé, porque no tenía con qué. Sin embargo, tenía mucha hambre. Y a pesar de todo, estos son los días más inspirados que he tenido. Héteme escribiendo a menudo. Y creo que no con mal resultado" (mayo 29). Otras veces, la dura lección es distinta: "En el Luxemburgo. Vengo todas las mañanas. Hace un día espléndido. El jardín precioso. Me siento inspirado; pero no puedo escribir nada. Si trazo un renglón y busco una rima, en el interior estoy buscando qué comer" (junio 6).

De regreso a Montevideo, Quiroga iría depurando lentamente

sus impresiones, fijándolas en breves páginas, enterrando muy hondo las experiencias más intolerables. Poco a poco, revive en la atmósfera familiar el decadente. La cosecha parisina empieza a producir poemas y narraciones con las que colabora en periódicos de la época, alimenta el tumulto juglaresco de una peña literaria, el Consistorio del Gay Saber, y se va abriendo camino en las composiciones que le permitirán expresar, en *Los arrecifes de coral* y en *El crimen del otro* (sus primeros libros), la esencia y también los accidentes de esta aventura.

V

UNA BOHEMIA DE SEÑORITOS

> "...para que las generaciones futuras tuvieran un arte tan sutil, tan aristocrático, tan extraño, que la Idea viniera a ser como una enfermedad de la palabra."

Quiroga no fue nunca muy explícito sobre su aventura parisina. A su regreso dejó que el ambiente literario montevideano hiciera toda clase de especulaciones, hasta que una leyenda fue coagulándose. En estas palabras de Raúl Montero Bustamante (de 1902) encuentra su mejor expresión: "Yo sabía que Horacio Quiroga había llegado de la gran capital del mundo, donde había paseado los grandes boulevares del brazo de Enrique Gómez Carrillo y Rubén Darío; que había vivido en el Quartier Latin, que había arrastrado una bohemia alegre e intelectual con poetas, literatos y artistas; y en una palabra, que había recibido el bautismo del arte en las orillas del Sena". La falsedad de esta imagen, tolerada y hasta tal vez fomentada, por Quiroga, importaba poco al regreso. Los más íntimos supieron del hambre pasado en París, pero nada de la indiferencia, del anonadamiento, del lloro y el crujir de dientes. El hambre al fin y al cabo era artículo corriente en la bohemia de fin de siglo que, con el decadentismo, reasumiría Quiroga en Montevideo, al sentirse una vez más seguro y alimentado. Y la leyenda de sus aventuras fabulosas en París habría de continuar alimentándose en su equívoco silencio para seguir enriqueciendo la ilusión de los que necesitaban creer que había en París (al pie del arco iris) un desquite para la mediocridad criolla.

Otra leyenda complementaria aunque opuesta habría de formarse algo más tarde en torno de ese obstinado silencio. Según ella Quiroga rechazó a París. Habría descubierto por la experiencia concreta de la gran ciudad lo que significaba realmente el decadentismo,

toda la mentira de los sueños modernistas. Su temprano desprecio, su austeridad viril, su apartamiento de todo lo artificial, se explicaban a posteriori como oscuro presentimiento de dónde estaba su verdadero habitat. Misiones está prefigurada en el rechazo de París. Esta leyenda fue formulada (y tal vez forjada) por sus biógrafos: "Su repudio traducía, más que una decepción, la inafinidad absoluta de su naturaleza para aquel medio. Ni el paisaje ni los seres que necesitaba su genio para desarrollar residían allí. Su espíritu necesitaba otras correspondencias y estímulos: de ahí su desdén por aquellos lugares a los que jamás deseó volver". Esta piadosa ficción no vacila en ignorar sin remordimientos la circunstancia de que Quiroga continuó propagando el credo decadentista al regresar a Montevideo, y aún al trasladarse a Buenos Aires (hasta 1904, por lo menos). Por su misma simetría fue aceptada rápidamente por otros críticos como Zum Felde, por ejemplo, que la recoge en la versión 1941 de su *Proceso intelectual del Uruguay*. Ya se ha documentado aquí su falsedad.

Quiroga fue rechazado por París por razones que no tienen que ver con ningún desdén suyo hacia aquel medio. Por eso, de vuelta al hogar, retoma la máscara del decadentismo y resuelve desandar lo andado en aquellos duros meses de prueba. En vez de la conquista de París emprende la de Montevideo que está más al alcance de la mano y parece más realizable. Los amigos de la patria chica hacían entonces sus estudios universitarios en la capital uruguaya. Poetas casi todos (*Quien que es no es poeta*, había preguntado Darío) sazonaban el estudio de los textos con el verso. Quiroga había ahorcado la toga pero no la musa. Luego de una corta estancia en Salto, bajó a la capital a vivir con Jaureche en una casa de pensión de la ciudad vieja. Su gran compañero de adolescencia, Alberto J. Brignole, vivía pocas casas más abajo. Con Asdrúbal E. Delgado y Fernández Saldaña restauraron el viejo grupo al que habría que sumar ahora en forma permanente y cada vez más destacada a Federico Ferrando, primo de Jaureche y dos años menor que Quiroga (había nacido en 1880). Éste lo había conocido poco antes de embarcar para Europa y de ese encuentro nació una amistad intensa y brevísima.

En la pieza de esa casa, sita en 25 de Mayo 118, segundo piso, funda Quiroga su tercer cenáculo literario y el primero que alcanzó fama nacional, El Consistorio del Gay Saber, como lo bautizó Ferrando inspirándose en las agrupaciones poéticas provenzales. "Era una

piecita larga y angosta (no muy larga tampoco) con un balcón en el que nunca había sol, dos puertas laterales condenadas y otra que daba a un corredor o galería cerrada con vidrios comunes. La escalera era un fatigoso y oscuro caracol de madera que concluía bajo un tragaluz sin ventana, abierto al cielo. El mobiliario se reducía a dos catres, cuatro sillas, un lavatorio, una cómoda que nunca se vio cerrada, una mesa de pino que tendría un metro, una mesa de luz y una percha de madera a cuatro anillos. Adornaban las paredes una lámina de Víctor Hugo, *La mirada al sol* de Riviere (cromo tinta), otros dos retratos, multitud de dibujos míos [el que habla es Fernández Saldaña], una pipa a la cabecera de Quiroga y algunos dibujos de éste". En ese marco bohemio resaltaba la figura enjuta y barbada de Quiroga. Pero tal vez el más pintoresco de todos los amigos fuera Ferrando del que ha quedado este retrato literario: "El constante vagar estratosférico había concluido por dar al rostro una especie de esmalte cándido y sonámbulo, traspasado por dos ojos azules a los que jamás se asomaba la malicia. Todo era un poco raro en él: su cara punteada de rojo por el acné; su nariz roma que, colocada en el centro de un óvalo ingenuo, le daba el aspecto contradictorio de un 'sátiro inocente', según el decir de Quiroga; sus melenas inextricables, su abandono corporal y vestuario; sus versos desconcertantes como joyas talladas por geniales orfebres de manicomio; y hasta su modo de entregarse al sueño. 'Dormía —recuerda Fernández Saldaña— de barriga con las manos para arriba un poco crispadas y la cabeza torcida completamente de lado con una increíble flexibilidad de nuca y pescuezo'. Y añade: el pelo desgranábase sobre la almohada muy baja. Parecía un nazareno resguardando en la penumbra su perfil ñato como el de los retratos de Verlaine". Con la doble cita (del pintor y de los biógrafos) queda definido Ferrando.

Una rígida organización había distribuido los cargos consistoriales: *Pontífice*: Horacio Quiroga; *Arcediano*: Federico Ferrando; *Sacristano*: Julio J. Jaureche; *Campanero*: Alberto J. Brignole; *Monagos menores*: Asdrúbal E. Delgado y José María Fernández Saldaña. A este grupo se suma, más tarde y sin obtener cargo alguno, Eduardo de las Muñecas que no figura en las actas originales del Consistorio pero recibe su incorporación oficial en cartas posteriores de Quiroga. Con un afán algo pueril de perpetuar sus juegos, los jóvenes registran por escrito los pequeños incidentes del Consistorio. A esos documentos (verdadero Archivo que Quiroga guarda con fidelidad ejemplar a

lo largo de su vida aventurera) se deben las noticias que hoy se conservan de misas más o menos cómicas, de justas poéticas, de desafíos y triunfos en el papel, de reuniones para tomar el *five o'clock tea* o el más familiar mate, de escarceos eróticos con las vecinitas. El Consistorio amplía en forma elaborada aunque no mucho más madura la fraternidad salteña de los mosqueteros en la que Quiroga asumió el papel protagónico de D'Artagnan. La misma necesidad de poetizar o fabular lo cotidiano estaba en la raíz de ambos grupos. Lo que varían son los resultados. Ahora la elaboración poética es más compleja y abre el camino para realizaciones más profundas. Detrás de la trivialidad de buena parte de los ritos consistoriales hay algo más que una efervescencia juvenil. El Consistorio era un laboratorio poético, el primero y más importante del Modernismo uruguayo, anticipo de la Torre de los Panoramas de Herrera y Reissig. Allí, en el segundo piso de su casa de pensión Quiroga, Ferrando y sus amigos salteños, anticiparon modestamente en las postrimerías del siglo XIX, la escritura automática en la que se especializarían los superrealistas, o las audaces asociaciones verbales y metafóricas con que luego jugarían también Herrera y sus epígonos. Como ni Quiroga ni Ferrando estudiaban, ni tenían ocupación fija, andaban siempre juntos, en estado de constante tensión poética, impregnados de exploración y aventura. Entonces Quiroga escribe un *Soneto:*

"Canto 1º Exposición del Soneto.
Canto 2º Resolución y corolario.
PRINCIPIO
El amor es de una pieza
Si, verdugo de sí mismo,
Comienza por la fijeza
Y acaba en el estrabismo.
(*Rechazado*)
2ª VERSIÓN
La aventura de un buen padre
(*interrupción*)
Suena un vago clavicordio de neblina
Trae el viento partituras de siroccos.
Con un dios que ha naufragado en Indochina
Vino Roux que descubrió el estreptococo.
Estrambote: Neumococo."

El que sobre todo descuella en estos juegos es Ferrando. Una de sus primeras contribuciones lo muestra cantando:

"¿Qué haces con tu arado traído del Brasil
triste labrador, de una edad casi senil?"

Más suelto se le ve en otro texto:

"Corre un río blanco como la estearina
Entre costas negras corre la estricnina
Y un navío azul
Hecho de abedul,
Conduce una carga de verde anilina.
Para el sultán rojo de gris de Estambul.
.....
En Crimea —península rusa—,
Descubre Sigfrido rara hipotenusa.
Y bebe en su copa trirrectangulada
Sangre coagulada.
En seguida aparece una fiera
Que es verde y pantera.
Y le muestra una uña quebrada.
.....
Un cigarro y un diente se juntan
Y anuncian al mundo que ha muerto Petronio."

Los textos no parecen muy memorables pero tampoco lo son (salvo admirables excepciones) los productos de la escuela de André Breton. En el Consistorio, Quiroga y sus amigos jugaron con la rima, con la aliteración, con las medidas, con la semántica, atacando sin rigor pero con brío un territorio inexplorado del lenguaje, liberando en el Uruguay fuerzas que otros como Herrera y Reissig llegarían a explotar con maniática precisión y genial urgencia. A la natural exaltación juvenil sumaban a veces los brahmines la de los paraísos artificiales, incluso el no tan prestigioso alcohol. Quiroga, el más audaz, ensayó hasta el haschich bajo la clínica vigilancia de Brignole, estudiante de medicina. La experiencia (que su hipersensibilidad tal vez exageró) está registrada en un cuento, "El haschich", que se publicó por primera vez en *El Gladiador,* de Buenos Aires (agosto

14, 1903). El cuento sirvió para revelarlo en la capital porteña, según escribe más tarde Quiroga a Brignole en carta de 1904; incluso Lugones lo califica de "obra maestra".

El relato se inicia con una aclaración: Quiroga cuenta lo que sintió al tomar haschich para instrucción de los que no conocen prácticamente la droga y también para ilustrar a los apologistas de oídas del célebre narcótico. Indica que ya había practicado el opio, el éter, el cloroformo ("durante un año me hizo dormir cuando no tenía sueño, cogiéndome éste a veces tan de improviso que no tenía tiempo de tapar el frasco; así es que más de una noche dormí ocho horas boca abajo, con cien gramos de cloroformo volcado sobre la almohada"); detalla cómo preparan los orientales el haschich e indica qué métodos debió usar él; relata su experiencia. La parte más importante de esta narración, reconstruida sobre la base de sus recuerdos y de las notas clínicas que tomó Brignole, es la que presenta sus alucinaciones. Mientras espera los efectos de la droga, toca una guitarra. De golpe, "los dedos de la mano izquierda se abalanzaron hacia mis ojos, convertidos en dos monstruosas arañas verdes. Eran de una forma falaz, mitad arañas, mitad víboras, qué sé yo; pero terribles. Di un salto ante el ataque y me volví vivamente hacia Brignole, lleno de terror. Fui a hablarle, y su cara se transformó instantáneamente en un monstruo que saltó sobre mí: no una sustitución, sino los rasgos de la cara desvirtuados, la boca agrandada, la cara ensanchada, los ojos así, la nariz así, una desmesuración atroz. Todas las transformaciones —mejor: todos los animales— tenían un carácter híbrido, rasgos de éste y de aquél, desfigurados y *absolutamente* desconocidos. Todos tenían esa facultad abalanzante y aseguro que es de lo más terrible".

El relato continúa con horribles precisiones: el corazón le late, abre los brazos como para volar, la cabeza le gira de un lado a otro, necesita mirar fijamente cada cosa: "una atención sufridora que se fijaba en cada objeto por 10 ó 20 segundos, sin poder apartar la vista". Llega la calma por quince minutos, después lo ataca la risa, luego la calma. Después de un par de horas de estas alternativas siente un frío desolado: "una sensación *exacta* de que me moría". Reacciona pero vuelve a ser dominado por la fijeza atroz de las cosas. Piensa que ha tomado una dosis mortal. Como Brignole ha salido por un momento, se levanta y va hasta el balcón, desesperado de morir.

Cuando entra la dueña de pensión con una taza de café que le ha enviado Brignole, tarda un largo minuto antes de comprender que la taza es para él y pierde otro minuto en *querer* tomar la taza. Luego traga el café hirviendo de un solo golpe. Cuando regresa Brignole, toma medio frasco de tanino y le arde el estómago. El cuerpo le pulsa con la fiebre. Un médico que lo atiende a las siete de la tarde encuentra que no hay nada que hacer. Las cosas continúan abalanzándose sobre él, atacando todo el cuerpo al mismo tiempo. "El salto era instantáneo, sin poderlo absolutamente evitar". "Un calentador encendido, sobre todo, fue el atacante más decidido que tuve toda la noche. A ratos me escapaba al medio del cuarto, desdoblándome, me veía en la cama, acostado y muriéndome a las 11 de la noche, a la luz de la lámpara bien triste". Cuando recrudecen los síntomas, Brignole se sienta a su lado, observándolo con disimulo; para Quiroga es un leopardo verde que lo atisba sin hacer ningún movimiento. Pero poco a poco los delirios cesan, mejora.

Hay alguna exageración en el relato. Según sus biógrafos había tomado sólo cuarenta centigramos de extracto graso. La sensibilidad de Quiroga los multiplica haciéndole creer que ha tomado 1,20 gramos, "lo suficiente para matar a dos individuos". Hay una curiosa coda biográfica a este episodio del haschich. La experiencia tuvo además como derivado una amigdalitis que agravó el estado casi histérico de Quiroga. Hizo fiebre y para aliviar la hinchazón de las amígdalas fue necesario practicar una incisión que provocase la hemorragia. En cartas muy posteriores (de 1906), Quiroga consulta a Fernández Saldaña sobre si fue o no Brignole quien practicó la incisión con un bisturí mal desinfectado. Aparentemente, Brignole niega haberlo hecho, Quiroga se encrespa y busca el testimonio ajeno. Todo el episodio es muy confuso aunque revela sin embargo la susceptibilidad de Quiroga que a más de cinco años de distancia sigue buscando culpables. La verdad (admitida incluso por él en carta de mayo 17, 1906) es que sí hubo alguna incisión de amígdalas fue practicada por él mismo ante un espejo. De una anterior incisión, realizada por Brignole, no hay otra prueba que su sospecha. Estos arranques de Quiroga, que pueden llegar hasta la mutilación física unidos al gusto por experimentar con drogas cuya dosificación puede ser fatal, ofrecen otra clave para comprender los excesos de su personalidad neurótica.

El Consistorio era, también, un laboratorio moral. Como tantos, estos jóvenes habían descubierto casi simultáneamente el sexo y la poesía erótica. Al imitar a Lugones (el de la *Oda a la desnudez* y *Los crepúsculos del jardín,* especialmente) no resulta fácil descubrir dónde acaba el crudo gesto y dónde empieza la transmutación poética. Sus mentes, más que su carne juvenil, estaban confundidas por lo que entonces Herrera y Reissig llamó opulentamente "lujurias premeditadas que muerden con su diente de oro el tornasol de las carnes modernas". Nada extraño resulta que se sintieran impulsados a componer unos diez mandamientos que invertían a veces (con ingenuidad satánica) los sagrados. Allí se recomendaban cosas tan audaces como "Amar el yo sobre todas las cosas" o "Gustar el placer donde quiera que lo encontremos". Junto a otros menos publicables, se indicaban éstos: "Satisfacer todos los deseos que pudieran ocurrírsenos"; "No creer en el pecado"; "Procurarse dinero por cualquier medio" (id est: pedirlo a papá); "Desterrar para siempre jamás prejuicios inútiles"; ;"Mantener el secreto". Dejo para el final los dos mejores, los únicos que revelan el genio colectivo de la raza: "No adular en vano"; "Cambiar de ideas, si esto puede parecer conveniente o agradable". El Consistorio se proponía, ya se ve, algo más que una liberación poética. Con el hedonismo como principio, los brahmines partían al asalto de la moral de la aldea que era entonces Montevideo. Por eso Ferrando llenaba de imágenes sexuales sus poemas y concluía una larga tirada macarrónica con estos versos:

"Una estrella se cayó en un arroyo de palo,
Y un pastor la redondeó con su rubicundo falo.
En su testa la colgó y la redondeó de un halo."

¿Hasta qué punto esta actitud era únicamente anárquica pose veinteañera, o traducía en su incoherencia una necesidad profunda tal vez ignorada hasta para los mismos brahmines? La perspectiva de más de medio siglo permite reconocer sin injusticia que había sin duda mucha máscara en las figuras menores. El caso de Quiroga y de Ferrando es más complejo. Ambos eran primariamente creadores; lo que en sus compañeros era apenas una inquietud juvenil desubicada, exploración a ciegas de las propias desconocidas posibilidades, asumía en ellos carácter de vocación informe o despistada aún pero auténtica. De ahí esa necesidad oscura de examinar los fundamentos

del mundo; de ahí que en sus juegos haya más empuje, que su locura comprometa algo más hondo. Cuatro años más tarde, Quiroga evocará desde el destierro estos días de exaltación y dirá a sus amigos:

"pienso en ustedes todos, y en la caldeada fragua
de aquella pieza de alto, consistorial y todo."

Nada dice allí en particular de Ferrando por razones que luego se verán. Pero la vinculación que con él tenía en esa caldeada fragua no era sólo de simpatía literaria.

A pesar de sus actitudes de agresiva bohemia no abandonó Quiroga sus prestigios de buen mozo, de dandy montevideano. Supo alternar el tumulto del Consistorio con el flirt en los salones. Alguna fotografía de la época lo muestra simultáneamente en su doble condición: la ropa atildada contrasta con el cabello negro y espeso, minuciosamente desordenado, con la barba oscura, con la evidente pobreza y desorden del cuarto que lo enmarca. Como Eugene de Rastignac, Quiroga entonces tenía el pie puesto en dos mundos distintos y aparentemente incomunicados. Pero el que interesa evocar ahora es el literario. La actividad del Consistorio no se redujo al ritual más o menos satánico de la calle 25 de Mayo. En el Café Sarandí también solían reunirse los conjurados poéticos, mezclándose con artistas y poetas de otras facciones, ampliando el círculo de conocidos, difundiendo las leyendas de sus Misas Negras, de sus Paraísos Artificiales. Los productos del laboratorio iban a empezar a propagarse entre un público más vasto. El semanario montevideano *Rojo y Blanco* que entonces dirigía el crítico Samuel Blixen, recoge un cuento de Quiroga, "Ilusoria, mas enferma" (octubre 7, 1900) que lleva entre paréntesis la calificación de "Página decadentista" y está firmado con el seudónimo de Aquilino Delagoa (portugués). En una Grecia de cartón piedra, directamente deletreada en París, dos abúlicos amantes se hastían juntos ("El cielo está gris, el horizonte austero, la copa vacía"); sin que medie otra explicación que el mismo *ennui,* Aristóbulo estrangula dulcemente a Lydia, protestando amarla mientras la ultima, en tanto que ella, impasible, se deja hacer. El cuento resulta ahora mero antecedente de otro que habría de servir para el lanzamiento de Quiroga en Montevideo.

La ocasión es un concurso organizado por el semanario *La*

Alborada, que dirige Constancio C. Vigil. El jurado está integrado por nadie menos que José Enrique Rodó, Javier de Viana, y Eduardo Ferreira. Se presentaron setenta y cuatro cuentos, de escritores de todas partes de América, excepto Paraguay. En noviembre 26, 1900, se expidió el jurado que concedió a Quiroga el segundo premio ("medalla de plata") por "Sin razón pero cansado" que también firma Aquilino Delagoa. El cuento fue comentado con elogio y no sólo por la prensa salteña. Un diario de la capital lo presentó con estas palabras que son su primera biografía literaria: "Horacio Quiroga (Aquilino Delagoa), nacido en la ciudad de Salto, es casi desconocido. Muy joven aún, pues apenas cuenta veintiún años, fue redactor de una revista literaria en su ciudad natal, y aquí ha colaborado en varias publicaciones, con el original seudónimo de Aquilino Delagoa. El cuento, que le ha valido el segundo premio, es de marcada tendencia modernista que revela su poderosa imaginación y fuerza de talento". (*La Tribuna Popular,* noviembre 10, 1900).

No es difícil caracterizar el cuento con mayor precisión. Se trata de una narración de anécdota perversa en que Recaredo asiste abúlicamente al adulterio de su mujer, Blanca, con Luciano, su mejor amigo. Al enterarse éste que el marido sabe todo, mata a Blanca en un insólito y penoso arranque de voluntad. Descuenta (con acierto) la aprobación de Recaredo. Más que relato es un apunte sobre la abulia. Algunos toques homosexuales administrados con la mayor inocencia —"¿Por qué a mí, Luciano?", pregunta la víctima— contribuyen a aumentar la cuota decadentista de este triángulo morboso. El cuento revela ya una sensibilidad alerta y suficientes condiciones narrativas como para expresar, en detalles significativos, la anormalidad de la situación, de los personajes y hasta del paisaje. La pintura del ambiente (la estación, el marco natural, la hora del poniente) agrega su efecto. En páginas incorporadas a la narración en forma algo violenta, Quiroga ofrece una estética del decadentismo. Los defectos del cuento son más obvios que sus virtudes. La narración no soslaya torpezas de principiante; es notorio el rebuscamiento del conflicto; hay abuso de un único tono que contamina no sólo el paisaje sino el alma (casi indiferenciable) de los tres personajes. Pero su valor se encarece si se lo compara con los que merecieron el primero y tercer premios: "La fruta de los olivos", de Oscar G. Ribas, es una parábola convencional de tema y escritura insignificantes; la "Página de la Infancia y para la infancia", de Américo Llanos (en

realidad, Alvaro Armando Vasseur) pertenece más a la categoría del ensayo que la narrativa. Ninguno de los dos es obra de un cuentista. El relato de Quiroga muestra en cambio al narrador verdadero.

Este moderado triunfo le abre las puertas de la prensa literaria. Pocas semanas después de la publicación de los cuentos del concurso, el mismo semanario que le consagró publica "Jesucristo", cuento modernista (según reza el subtítulo). Es enero 20, 1901, el nuevo siglo. Según Quiroga, Jesucristo se pasea por París, vestido como un dandy: "Con el jaqué prendido hasta la barba, trasnochado y el paso recto, marchaba Jesucristo por la Avenida de las Acacias, quebrando inconscientemente una rama caída entre sus guantes gris acero". El retrato se completa con otros detalles: "su rubia barba de israelista —cortada en punta; su elegante silueta; su monóculo; los ojos en que un profundo violeta idealizaba la fatiga". El personaje recorre las avenidas de la gran ciudad y descubre entre los árboles una cruz de mármol. Evoca entonces rápidamente su anterior venida, su prédica, su calvario, sus errores, en fin. "Jesucristo miró todavía el Cristo de mármol, y una ligera sonrisa no pudo dejar de acudir a sus labios. En la cruda resurrección del pasado que llegaba hasta sus ojos, bajo el refinado petronismo de su existencia impecable, dilatábase el asombro no para el esfuerzo, sino para la buena fe con que había cumplido todo aquello, la intensa necesidad de elevar al pueblo, el puro tormento de su sacrificio, con el Desastre final, tres horas de irretornable tormento que secaban su garganta, en la evocación de una agonía que pudo ser trágica y no fue sino bárbara". Su silueta, que se pierde entre la luz que inunda la ciudad despertándola, sirve para cerrar la narración. Hoy no resulta demasiado novedosa la moraleja que se desprende de esta parábola; tampoco era original en su época el recurso del anacronismo deliberado. En el *Diario* (mayo 20, 1900) se encuentra la descripción de un par de cuadros de Jean Beraud que toman episodios de la vida de Cristo (el vaso de perfume derramado para ungir sus pies, el descendimiento de la Cruz) y los insertan en un contexto contemporáneo: Magdalena en traje de baile, los invitados de frac, para el primer cuadro; los discípulos vestidos de obreros que levantan su puño contra la ciudad, París, en el segundo. Las anotaciones de Quiroga a estos cuadros revelan su admiración por el procedimiento. Pero si el recurso no es siquiera original, los méritos de la escritura son bastante firmes. Es evidente que para Quiroga, Jesucristo acaba por identificarse con el artista, inmolado

por la mediocridad del medio y que encuentra refugio en el dandysmo. Una nueva vuelta de tuerca para el albatros baudeleriano, en fin.

Al iniciarse los cursos en marzo de 1901, Quiroga regresa a Montevideo y vive con sus amigos en una casa de la calle Cerrito Nº 113. Ocupaban dos cuartos interiores del piso alto: el mayor le correspondió a Quiroga y Delgado; el otro estuvo destinado a Jaureche. "El moblaje y los elementos decorativos con que adornaron las paredes eran más o menos iguales a los de la calle 25, salvo la cama, el ropero y la mesa de luz de Delgado que aun dentro de su modestia, podían mirar con desdén de burgués rico a los catres y cómodas con quienes se codeaba. El lujo de los aposentos [según recuerda Fernández Saldaña y repiten los biógrafos] estaba en el piso de maderas duras, artísticamente combinadas; lujo vano, porque allí nadie miraba para abajo". El ambiente circundante era menos austero que el de la pensión anterior y el diario contacto de los brahmines con ciertas inquilinas facilitaba escaramuzas eróticas. Algún debilitamiento en el fervor de los conjurados ayudaba a aflojar los lazos, algo rígidos, del Consistorio. Aparecen nuevas figuras. Entre ellos, Vicente Puig, muchacho catalán, dibujante y devoto admirador del español Casás. Otra incorporación, aunque, lamentablemente, demasiado fugaz, fue la de Lugones, huésped de Montevideo por pocos días.

El gran poeta llegaba como delegado argentino al Segundo Congreso Científico-Latinoamericano que se inauguró, solemnemente, el 20 de marzo de 1901. Al margen de la actividad oficial, Lugones no vaciló en fraternizar con los brahmines. Dejó su cómoda habitación en el Hotel Barcelona y aceptó la hospitalidad bohemia de sus admiradores, soportó su pesado incienso, leyó ("con su magnífica entonación vocal") algunos sonetos de los entonces inéditos *Crepúsculos del jardín* y para documentar modernísticamente su paso por el Consistorio grabó en la casa de Garesse y Crispo unos cilindros fonográficos con cinco de esos poemas. Al visitar un poco más tarde Herrera y Reissig el Consistorio, escuchó la grabación y su Musa fue fecundada (según se ha dicho). Del paso de Lugones quedó algo más: un sobretodo olvidado que Ferrando con toda reverencia, continuaría usando, y un *Almanaque Bristol* con anotaciones manuscritas para el discurso pronunciado en el Congreso. Ambas reliquias fueron atesoradas. Años más tarde (hacia 1936), evocaba Quiroga ante Martínez Estrada estas épocas del Consistorio y la visita de Lugones; la devo-

ción de sus jóvenes admiradores era tanta que "mientras recitaba el poeta sus versos vestidos de smoking, se ponían por turno su chaqueta contados los minutos reloj en mano".

Entre tanto, Quiroga continúa produciendo intensamente pero poco trasciende al público. A mediados de año, *La Alborada* le publica otro cuento, "El guardabosques comediante" (mayo 5, 1901) en que también explora la conducta anormal. Esta vez se trata de un débil mental que ha cometido un crimen enfurecido por el alcohol y que después de haber cumplido su condena, y para poder seguir viviendo, se inventa un personaje: "Usaba barba que no peinaba nunca y un monóculo. Caminaba con lentitud indiferente, abriendo y cerrando los dedos, envuelto en una larga capa que arrastraba a modo de toga". El personaje queda resumido en esta confesión: "Yo soy romano y negligente". Un día la realidad invade ese mundo y lo aventa. El guardabosques descuida ponerse el monóculo, retorna a los viejos olvidados libros; descubre el *Triunfo de la muerte*, de D' Annunzio, que lo libera de la esterilidad de su vida. Acaba por internarse en el bosque para ser devorado por los lobos. Hay ecos de "Jesucristo" en el personaje central, una misma obsesión por el dandysmo a lo Baudelaire. Pero las últimas vueltas del cuento son nuevas. Aunque Quiroga parte de una situación rica en posibilidades no sabe crearla hacia dentro. Años más tarde, volvería al tema de estos seres hechizados por un demonio interior y crearía una de sus primeras obras considerables, *Los perseguidos*.

Dos semanas más tarde, el mismo semanario publica un breve relato, "Charlábamos de sobremesa" (mayo 19, 1900) que Quiroga nunca recogió en volumen y que abunda en ese horror mecánico, mal aprendido en Poe, del que anticipó ejercicios la *Revista del Salto*. Casi toda la actividad literaria de Quiroga en este momento se concentra, sin embargo, en la preparación de un primer libro. Al *Almanaque Artístico del siglo* XX corresponde la primicia de cinco poemas (uno de ellos en prosa) que anticipan la nueva obra. Hacia fines de 1901, en noviembre, aparece impresa en "El Siglo Ilustrado" y se titula *Los arrecifes de coral*. Está dedicada naturalmente a Leopoldo Lugones.

El volumen ostenta el sello del refinamiento. Anchísimos márgenes enmarcando un texto generalmente breve y compuesto en cuerpo pequeño sobre papel ilustración. De las 164 páginas, muchas

estaban en blanco, la carátula había sido diseñada por Vicente Puig: el título, el nombre del autor y la ciudad en que había sido impreso el libro aparecían ilustrados por un dibujo (rojo naranja sobre el amarillo limón del fondo) de una mujer ojerosa, los hombros al aire, iluminada por una vela. El título mismo era llamativo. Según sus biógrafos alude a los arrecifes de Salto, iluminados por el sol poniente; también parece implicar un exotismo más o menos orientalista, tan en boga entonces. La obra comprende poemas (18), páginas de prosa lírica (30), cuentos (4), pero esta clasificación externa resulta algo superflua porque Quiroga se complace en salvar las distancias de uno a otro medio. En la poesía abundan páginas que obedecen a un propósito, casi arqueológico, de reelaborar un tema que interesa al poeta sobre todo por su ascendencia literaria. Hay reminiscencias de *Salammbó,* de Gil de Retz, de Lugones, de Edgar Poe, de Darío, junto a la de escritores más olvidados de la utilería modernista: Catulle Mendès, Charles de Sivry, Maurice Rollinat. En buena parte es ésta, literatura fabricada sobre literatura.

Pero también hay otras páginas más personales, a pesar de su ascendencia literaria: son aquéllas en que Quiroga explora temas eróticos. Algunas veces el obseso predomina sobre el creador. Un mismo motivo (la niña que se muere por excesos sexuales secretos) obtiene elaboradas versiones. Otras veces se insinúa el animalismo que reaparecerá en cuentos posteriores. Asoma la prestigiosa contaminación del amor con la muerte y hay atisbos de necrofilia o de locura. También hay fantasmas en la mejor tradición de Poe. Excesos sexuales, flagelación, incipiente necrofilia, demencia, parecen atestiguar una fuerte inclinación morbosa. Hay mucha literatura de segunda mano en estos temas pero hay también la expresión algo obsesiva de un mundo interior torturado e intenso. Por medio de estas perversidades literarias, Quiroga exorciza sus fantasmas.

El libro puede interesar hoy por su aspecto formal. Mientras Quiroga ensaya los temas (sus temas) va afinando el instrumento verbal. Juega con las rimas además de experimentar (como Darío y sus epígonos) con los metros. Muchos de sus hallazgos serían disciplinados más tarde por Herrera y Reissig en su ilustre *Torre de las esfinges,* de 1909. Cadencias y rimas internas, aliteraciones, son otras tantas formas de buscar una mayor expresividad verbal. También la prosa se sensibiliza: Quiroga utiliza la diéresis, el estribillo, las aliteraciones; innova en el vocabulario, estira los polisílabos,

tortura la sintaxis, incurre en desafiantes galicismos. La misma busca, la misma inquietud, se trasmiten a la tipografía: abuso de puntos suspensivos para prolongar los ecos sonoros de una frase, mayúsculas que subrayan intenciones y pautan musicalmente el texto. Todo el arsenal modernista, lo pasajero y lo perdurable, aparecen aquí ofrecidos con el mismo ardor, la misma ciega indiscriminación.

Este momento de caos estilístico —en que Quiroga no ha abandonado aún el verso y no ha alcanzado todavía la maestría de la prosa— tiene particular importancia para comprender su desarrollo ulterior. De haber continuado por esta ruta de experimentos híbridos, Quiroga hubiera podido lograr sin duda un mayor aplomo verbal pero nunca habría alcanzado la madurez humana y dramática, la austeridad de su mejor estilo narrativo. Era un prosista y en los atisbos de los cuatro cuentos está lo mejor del volumen. En *Los arrecifes de coral* recoge Quiroga, además de los tres primeros cuentos que publica en *La Alborada,* un cuarto, *La venida del primogénito,* que presenta al protagonista asediado por el afecto de su mujer y de sus cuatro encantadoras cuñadas. El asunto es mínimo, una linda estampa, pero se apunta allí un caso de ambigüedad erótica que Quiroga habría de explorar con menos artificio y más felicidad en otros relatos (*Corto poema de María Angélica,* por ejemplo) y en una novela de 1908, *Historia de un amor turbio.*

La reacción de la crítica ante *Los arrecifes de coral* fue muy violenta. Se le consideró una extravagancia, una locura deliberada. Un cronista de la época (Washington P. Bermúdez que escribía en *La Tribuna Popular* con el adecuado seudónimo de *Vinagrillo*) resumió en una nota de noviembre 20, 1901, lo que era tal vez la impresión más divulgada; para él la obra "tan en grado superlativo es decadente que podría calificarse de decrépita, senil y valetudinaria, todo junto como al perro los palos, según reza la locución. Declaramos con franqueza que este género antiguo, epiceno o de cualquier clase, no es literatura ni maldita la cosa para nosotros". Luego de este exordio general (que es más largo), *Vinagrillo* ataca la obra. No intenta analizar su sentido; se limita a transcribir, acotados, "algunos párrafos cogidos aquí y allá". El reproche general que formula es el de ininteligibilidad; la acusación favorita es la de disparate. Hasta el ilustrador del libro recibe una andanada en una crónica que es modelo de la mala reseña periodística. Existe, afortunadamente, otro testimonio de mayor dignidad. Al comentar la obra en *Vida Moderna,*

su director Raúl Montero Bustamante comienza por contribuir a la leyenda del "bautismo del arte en las orillas del Sena". Se reconoce luego una honrosa limitación frente al decadentismo, enumera sus composiciones favoritas y censura otras con calificativos algo pintorescos hoy. La conclusión trata de ser equilibrada: "Pienso como Unamuno, que la voz de este poeta nuevo, es 'una voz más de esta juventud inorientada mejor aún que desorientada, accidentada más bien', y sólo saludo a ese hermoso talento hoy extraviado, con aquel verso del poeta de la juventud:

"Qui part trop tòt revient trop tard."

Quiroga se resintió de un vapuleo tan general. Aunque trató de parecer indiferente y hasta parece que sonreía al escuchar la lectura de algunas críticas, no podía disimular demasiado el dolor de sentirse escarnecido. Es cierto que algunos lectores fueron favorables: Lugones, por ejemplo, que le predice con acierto un "seguro porvenir de prosista"; Ricardo Rojas e incluso Oscar Tiberio, contertulio de La Torre de los Panoramas. Pero también hubo muchos que se gozaron del varapalo. En un medio tan pequeño como el Montevideo de 1901, Quiroga no podía ignorar esa crítica oral tan dañina por lo mismo que es completamente irresponsable. Felizmente no pudo conocer la duplicidad de algunos que lo elogiaban cuando estaba presente y escribían cartas envenenadas a sus espaldas. El más notorio de estos dúplices era Julio Herrera y Reissig. En cartas que escribe a Eduardo Montagne, el poeta presenta a su colega con estas patrocinadoras palabras: "Le envío para que forme juicio, y a solicitud de su autor, que es algo pedantuelo, *Los arrecifes de coral*. Horacio Quiroga, que como Ud. sabrá me visita a menudo, tiene algún talento. Si no imitase tanto a Lugones, su pariente y maestro, y a sus abuelos literarios, Regnier, Samain, Mendès, Silvestre, Montesquiou y D'Annunzio, valdría seguramente mucho más. Versifica bastante bien, y en las prosas aunque tiene mucho de tonto, insubstancial, arrítmico y reminiscente, demuestra valor artístico. Es joven y rubio: lleva barba como el autor de *Au jardin de l'infante* y cabello a lo Daudet. 25 años y 25.000 esperanzas de gloria. Si a Ud. no le fuera molesto me gustaría que le escribiese, después de leer el libro, una tarjeta o carta expresándole su juicio de la obra, con esa franqueza que a Ud. distingue. (...) Dirijamela a mí que yo se la remitiré inmediatamente,

(envíela dentro del mismo sobre en que venga su contestación, así puedo saborear)". El texto no tiene desperdicio, desde los sobreentendidos y alusiones que presentan a Quiroga como cliente de Herrera y Reissig, hasta la fruición celestinesca con que anticipa los palos de Montagne y goza vicariamente un castigo que no se atreve a dar por propia mano. Hay otras cartas, aún más mezquinas.

Para Quiroga, el relativo fracaso de *Los arrecifes de coral* significa, indudablemente, algo más hondo que el de la aventura parisina. Era, al mismo tiempo más honroso. El joven poeta podía disculparse íntimamente pensando que el ambiente no estaba maduro para su arte, para su actitud estética de extremo inconformismo, lo cual era cierto. (Aunque era cierto también, y él debía reconocerlo oscuramente, que ni su arte ni su actitud estética estaban maduros.) Por eso la lucha habría de proseguir hasta la brusca suspensión provocada por un accidente. El poeta decadente abandonó Montevideo en las vacaciones y regresó a Salto. A comienzos de 1902 volvió a la capital y se fue a vivir con Asdrúbal E. Delgado a una casa de la calle Zabala, esquina Buenos Aires. No faltaron entonces las reuniones poéticas pero (según reconocen sus biógrafos) "se sostenían más por el chisperío de Baco que por el literario". Uno de los visitantes de este agonizante Consistorio era Florencio Sánchez, en su mejor momento de bohemia montevideana y en vísperas de sus triunfos en Buenos Aires.

A principios de 1902 (febrero 26) un poeta que había sido menospreciado por los consistoriales y también por los contertulios de la Torre de los Panoramas, publicó en *La Tribuna Popular* una Silueta titulada "El Hombre del caño" en que se aludía a Federico Ferrando y se le vinculaba ambiguamente con un ladrón que por entonces había saqueado una joyería céntrica introduciéndose en ella por el caño maestro. Los términos que usa Guzmán Papini y Zás para referirse a Ferrando eran sucios y de incalificable grosería. Ferrando contestó con una nota y un desafío (marzo 14) a los que replicó Papini, jocosamente, con otra nota, "¡Apareció el del caño!" (marzo 25) en la que nombraba a Ferrando con todas sus letras y rechazaba el desafío caballeresco. Esta segunda provocación rebasó toda medida. Ferrando envió un violentísimo artículo a *El trabajo* que lo publicó acompañado de una nota de redacción en que disiente del autor en ciertas apreciaciones emitidas contra su adversario

pero juzga legítimo el derecho de defensa. El tono de Ferrando es digno de los ataques de Papini y Zás. Como contestación, y al pie de una Silueta dedicada a otro escritor, Papini y Zás acepta con inesperada sobriedad los conceptos elogiosos que sobre él ha vertido Ferrando y manifiesta que se los agradecerá personalmente. Era el 5 de marzo de 1902.

Ese mismo día Quiroga llega de Salto, tal vez llamado por su amigo para asistirlo en este trance. Ferrando lo fue a esperar al puerto, almorzaron juntos en el Hotel Comercio y fueron luego a casa del primero (Maldonado 354). Héctor Ferrando, hermano de Federico, había comprado por encargo de éste una pistola de dos caños, sistema Lafoucheux, de 12 mm. Eran las siete de la tarde. Quiroga toma la pistola para examinarla (entendía algo de armas de fuego y sin duda quería explicar el mecanismo a su amigo) y hace accionar al gatillo. Sentados frente a él están Federico y Héctor. Federico mira con curiosidad mientras su hermano, que sabe que la pistola está cargada, grita a Quiroga que tenga cuidado. En ese momento se escapa el tiro, alcanza a Federico en plena boca y se aloja en el occipital. Mientras éste cae sobre la cama, Quiroga se abalanza, lo abraza, pide perdón. Federico hace señas con la mano dando a entender a los familiares que acuden aterrorizados que su amigo es inocente. A Quiroga lo sacan de la pieza, lo llevan al fondo de la casa. A los pocos minutos Ferrando fallece y Quiroga cae en un estado de desesperación. Es llevado a la Jefatura de Policía (el viejo Cabildo); allí come algo y pasa la noche en vela. A la mañana siguiente (marzo 6) es interrogado por el Juez de Instrucción de 2º turno, Dr. Mendoza y Durán, y declara que estaba tratando de poner el gatillo en el descanso cuando salió el tiro y vio a Ferrando que con la mano en la boca caía sobre las almohadas haciendo señas de no poder hablar. Luego de la declaración, fue trasladado a la Cárcel Correccional. Su abogado defensor, Manuel Herrera y Reissig, hermano del poeta, consiguió que fuera puesto en libertad tres días más tarde, el sábado 9. Sobre la tumba de Ferrando, el poeta Herrera y Reissig pronuncia un discurso fúnebre. Esto no le impidió, días más tarde comentar el episodio en carta a Edmundo Montagne (junio 6, 1902): "¿Qué me dice de Quiroga y de su obra sangrienta? (...). Es un pobrecito enfermo; cada vez me afirmo más en la idea de que es un pobrecito pedante, ineficaz en todo sentido". El maligno epitafio era prematuro.

Pocos días después de ser puesto en libertad, Quiroga parte a Buenos Aires, a buscar refugio en casa de su hermana María, su segunda madre. El año anterior habían muerto su hermana Pastora y su hermano mayor, Prudencio. A Quiroga le quedaban entonces sólo la madre y María. La muerte accidental de Ferrando ha de adquirir en su biografía un hondo significado simbólico. Por segunda vez, el destino parece atravesársele en momentos en que intenta dar una prueba de su autonomía de persona mayor. Por segunda vez, en un lapso tan breve, descarga sobre él su dura mano y lo obliga a encontrar consuelo en los brazos de la madre y de la hermana María, la incondicional protectora de su niñez.

La muerte de Ferrando ataca, además, los centros más íntimos de Quiroga, despertando un horrible sentimiento de culpa inocente. Hasta en las crónicas periodísticas de la época se pone de manifiesto esa obsesión. La prosa llena de lugares comunes y torpezas recoge sin embargo las imágenes fundamentales: Quiroga abrazado a su amigo y pidiéndole perdón, Ferrando (ya invadido por la muerte) haciendo señales con la mano para exculpar a su involuntario asesino, la declaración ante el juez que se concentra en la atroz imagen del amigo cayendo sobre la almohada, la mano en la boca y esbozando señales de impotencia. En lo más hondo de su conciencia, Quiroga no podía creer que había querido esa muerte. Ferrando era el único de sus amigos que era su igual en rebeldía poética, en audacia de iconoclasta, en desplantes decadentistas. Era casi su alter ego: el pistoletazo era un suicidio simbólico, un ensayo aunque prematuro. Bien dentro de sí, Quiroga tal vez creía sin embargo que Ferrando era la víctima propiciatoria de su fracaso literario, el cordero sacrificado en el altar de un dios ciego y destructor, el estímulo brutal que él necesitaba para arrancarse definitivamente de una tierra que se había convertido en insoportable.

El Consistorio no sobrevivió a la muerte de Ferrando y la fuga de Quiroga. Para muchos de sus integrantes sólo fue una aventura juvenil; para Quiroga continuó siendo una etapa importante (la más importante hasta entonces) de su carrera de experimentador literario, vale decir: de creador. En Buenos Aires, muchos años más tarde, el grupo Anaconda por él fundado habría de revivir algunos caracteres de aquella peña inicial, aunque en esa fecha Quiroga se encontrase ya en plena madurez artística. Entonces, todo habría de ser tan distinto.

VI

LA EDAD DE HOMBRE

"...me he pasado cuatro horas seguidas recogiendo algodón, tarea mucho más brava que arar, en fuerza de ser necesario para aquéllo una actitud de lo más circunfleja, doblado en dos, con los riñones en alto."

Aunque Quiroga no podía saberlo, la decisión de huir a Buenos Aires a refugiarse en brazos de su hermana María iba a tener incalculables consecuencias. El joven de 25 años deja a sus espaldas no sólo la imagen de Ferrando, cubierto de sangre y gesticulando un tardío no; deja sobre todo el Uruguay, la tierra natal, su primer ámbito. Se arranca de golpe, en un gesto de inaudita violencia, y queda con las raíces al aire. El trasplante a Buenos Aires es forzado, brusquísimo. Sin embargo, en la superficie de su vida todo parece acomodarse: Francisco Forteza, su cuñado, le consigue un puesto de Profesor de Castellano en el Colegio Británico, lo que ayuda a sobrevivir; reanuda sus actividades amatorias y líricas; tiene a Lugones como dios tutelar ("nos hemos hecho íntimos", confía en carta de abril 14, 1903, aunque el 18 de junio ya aclara que no lo ve tan a menudo como quisiera, sino "con intervalo de días"). Pero el desarraigo significa mucho. Quiroga está pobre, extraña a los amigos del Consistorio (aunque "allá en los últimos tiempos no socializábamos mucho", advierte también en junio 18); se refugia esperanzado en el trabajo para no reconocer que en lo más íntimo anda sin rumbo. Empieza a publicar en revistas porteñas (un cuento, "Rea Silvia", en *El Gladiador*, de marzo 1903) pero todavía no ocurre nada literariamente importante. Busca y no encuentra, pierde pie y no sabe cómo afirmarse. Los tres años por venir se resumirán en una lucha enconada, ardiente, por centrar una existencia amenazada. En ellos llega por fin Quiroga a la edad de hombre. Son años duros en que

el joven que había conocido la pequeña gloria montevideana habrá de descubrir la soledad y la pobreza que lo acosan donde quiera que fije su destino: Buenos Aires, Saladito en el Chaco, Salto en las vacaciones cada vez más espaciadas. Al cabo aceptará su destino de desterrado. Son años en que va comprendiendo, pero qué lentamente, dónde se encuentra el verdadero significado de su arte y de su vida. Años fermentales, diría Vaz Ferreira.

Se inicia una segunda etapa de su vida, como argentino en la patria de su padre. Aunque había nacido en el Uruguay y había sido bautizado en el Salto, aunque quiso enrolarse como uruguayo en la Guardia Nacional (1897), por la nacionalidad de su padre Quiroga tenía derecho a asumir la ciudadanía argentina y así lo hizo al radicarse definitivamente en Buenos Aires a partir de marzo de 1903. Hasta sacó libreta de enrolamiento aunque no hizo el servicio militar ya que fue declarado inepto por su baja estatura. Desde 1903 hasta 1917 la Argentina será su patria y no sólo la tierra extranjera donde intenta echar nuevas raíces. Sin embargo, buena parte de sus afectos y amistades han quedado en la otra margen del río. Por eso no es casual que sea precisamente en la correspondencia con un par de amigos salteños (Fernández Saldaña, Brignole) donde se encuentra una suerte de diario íntimo de estos años de búsqueda, desánimo y tardío encuentro consigo mismo.

El período está marcado por la creciente fascinación de la selva. En, *Los arrecifes de coral*, la selva había sido un tema literario, pretexto de un poema parnasiano, "Orellana" que obtuvo el elogio de la crítica coetánea. Ahora Quiroga conocerá la selva real. Otra vez es Lugones el que oficia de taumaturgo. Así como la *Oda a la desnudez* hizo saltar la dormida potencia lírica de Quiroga, será ahora una invitación para acompañar al maestro en una expedición a las ruinas jesuíticas de las Misiones la que actúe como nuevo gesto hipnótico. Lugones era entonces su Svengali. En la expedición, Quiroga estará encargado de llevar un diario (que no se ha encontrado) y de tomar fotografías. Aunque el libro que más tarde publica Lugones (*El imperio jesuítico*, 1904) contiene sólo dos fotografías, hay constancia de que Quiroga tomó muchas más. Pero lo más interesante hoy no es este aspecto, algo burocrático, de la expedición. Para Quiroga significó el primer contacto con un mundo en que existía otra escala de valores, un mundo que lo fascinaba por su aparente impenetrabilidad, que desafiaba su espíritu competitivo. Lo que un poco más

tarde llegará a ser el desierto para T. E. Lawrence, habría de ser la selva para el joven salteño. Descubre en sí mismo no la máscara literaria del conquistador de exotismos (Orellana, en verso) sino el soterrado espíritu de Robinson Crusoe.

Cuando se prepara para la expedición, Quiroga viste aún el uniforme del dandy modernista. Su equipo es europeo y ridículo: sombreros de brin, camisas de sport, camisetas mercerizadas con rayas de color oro y rosa pálido, pantalones ajustados, unas botas de fieltro tan descomunalmente largas (anotan sus biógrafos) que le llegaban a las ingles. Es decir, el equipo de un veraneante en una estación de aguas de la Belle Epoque. Por esa fecha, el asma y la dispepsia eran dueñas de Quiroga. Por eso, buena parte de su equipaje consistía en cigarrillos fabricados por él mismo con una mezcla de tabaco y chaico (datura), que le permitían combatir el asma. Las duras condiciones de la vida en la selva le obligarán a ir abandonando los encantos de la ropería ciudadana y sus mismas exigencias dietéticas. Empieza a comer guisos de loro, a olvidarse del asma y dormir de un tirón, a vestir como los demás: bota militar, bombacha, jockey con barbijo. Se empieza a cortar cuadrada la barba. Otro Quiroga emerge lentamente de las ruinas del dandy, uno que ya se parece más a la estampa definitiva perfeccionada por los años y el mito.

La expedición tiene como finalidad recorrer las ruinas jesuíticas e informar sobre el estado en que se hallaban. Parte de Buenos Aires hacia el 25 de junio de 1903, ascendiendo directamente el Paraná. Hasta la capital de Misiones, todo marcha sin tropiezos. Pero apenas dejan Posadas (julio 13), los expedicionarios tendrán que viajar al tranco de mulas (aunque Quiroga elige un caballo), internándose poco a poco en la selva, abriéndose paso a machete limpio, para descubrir en Ombucito, en Santo Tomás, en San Carlos, en San José, en Apóstoles, en Concepción de la Sierra, en Santa María de Mártires, esos admirables monumentos barrocos que la selva hace siglos ha reclamado. Por primera vez, los ojos de Quiroga ven las corroídas columnas que todavía conservan capiteles contorneados y que ahora sirven de fundamento a los árboles tropicales. Las enormes raíces crecen invasoramente en torno de la mampostería, bajan por los flancos de los muros y las columnas, se hunden en la tierra, aplastando y protegiendo a la vez la obra del hombre. Se forman así esas estructuras mestizas (mitad árbol, mitad columna) que los nativos llaman corazón de piedra. Deslumbrado, Quiroga absorbe todo: anota

las bandadas de loros, los nombres de las poblaciones, la concreta dureza de la vida en la selva, la belleza de las cataratas. Aunque en sus posteriores cuentos ni las ruinas ni las cataratas habrán de ocupar un lugar muy importante (Quiroga huyó de esas amenidades del color local), en un artículo de 1929 ha dejado un testimonio muy valioso de ese primer contacto. Se titula "El sentimiento de la catarata" y opone allí la visión turística habitual con la que Lugones y él tuvieron ante la catarata de la Victoria: "No hallamos otro modo de descender al cráter que lanzarnos a la ventura, en compañía de no pocos peñascos sueltos. Los bloques de basalto del fondo, adonde caímos por fin, estaban cubiertos de un musgo sumamente grueso y áspero, y el musgo estaba a la vez cubierto literalmente de ciempiés. Diez minutos antes, allá arriba, las cataratas, su albor y sus iris esplendían al sol radiante de un día singularmente calmo y dulce. En el fondo de la hoya, ahora, todo era un infierno de lluvia, bramidos y viento huracanado. El estruendo del agua, apenas sensible en el plano superior, adquiría allí una intensidad fragorosa que sacudía los cuerpos y hacía entrechocar los dientes. Las rachas de viento y agua despedidas por los saltos se retorcían al encontrarse en remolinos que azotaban como látigos. No reinaba allí la noche, pero tampoco aquella luz diluviana era la del día. Helados de frío, cegados por el agua, chorreantes y lastimados, avanzábamos sobre un dédalo de piedras semisumergidas, cada una de las cuales exigía un salto e imponía una brusca caída de rodillas, so pena de desaparecer en el agua insondable que corría entre aquéllas con velocidad de vértigo. Un paisaje de la era primaria, rugiente de agua, huracán y fuerzas desencadenadas era lo que la gran catarata ocultaba al apacible turista del plano superior. Y no estábamos sino al pie de los pequeños saltos. Al regresar aquel día, náufragos y maltratados de nuestra exploración, se nos dijo que éramos los primeros en haber alcanzado hasta allá. De cualquier modo, satisface el alma haber adquirido en aquel caos de otras épocas el verdadero sentimiento de las cataratas." Así pudo haber hablado Dante después de su recorrida por los mundos del infierno y el purgatorio junto a su señor, su guía, su maestro.

La autoridad de Lugones, que en la ciudad no se hacía casi sentir, resulta ahora intolerable al joven. El poeta argentino es dueño y señor de todos; la selva es como un océano y la pequeña expedición queda rígidamente sometida a la autoridad de su capitán. Quiroga se rebela, se vuelve más díscolo, discute con Lugones sobre política

partidista uruguaya, asume las actitudes insufribles del niño que sigue siendo a pesar de su edad. En ese momento, Lugones es la autoridad paterna que Quiroga no tuvo, que siempre deseó y que ahora el estrecho contacto de la selva le vuelve insoportable. Todo esto importa poco, sin embargo, porque en Misiones el joven ha sufrido otra experiencia capital, más honda e invisible todavía: la de la selva virgen. Ha quedado marcado para siempre. Habrá de volver a ella, casi en seguida, con esa precipitación que denuncia anhelo e inseguridad. Pero hay un sutil error en la elección que entonces hace Quiroga. En vez de regresar a Misiones, a ese apenas entrevisto San Ignacio, se instalará en el Chaco. Quiroga necesita ensayar una aclimatación falsa antes de descubrir la verdadera. Es como si su vocación, tan soterrada que él es el último en reconocerla, se le fuera revelando sólo por etapas; como si sólo por asaltos y entregas sucesivas pudiera asimilarse a lo que será su verdadero habitat. Por el método del *trial and error,* Quiroga habrá de descubrir su verdadera patria. Una tierra hecha a la medida de sus raíces. Pero antes necesita pasar por la prueba del Chaco. Es el umbral.

Este período está marcado, por eso mismo, con el signo de la frustración exterior. Quiroga elige el Chaco por influencia de otra figura paterna, don Emilio Urtisberea, hombre mayor y salteño que le describe las maravillas del cultivo de algodón en aquella zona. En el papel, los cálculos son admirables: "Una hectárea admite quince mil algodoneros, que producen, en un buen año, tres mil kilos de algodón. El kilo de capullos se vende a dieciocho centavos, lo que da cuarenta pesos por hectárea. Como, por razón de gastos, treinta hectáreas pedían el primer año seis mil doscientos pesos, me hallaría yo [dice Quiroga], al final de la primera cosecha, con diez mil pesos de ganancias. El segundo año plantaría cien hectáreas, y el tercero doscientas. No pasaría de este número. Pero ellas me darían cien mil pesos anuales." Son las cuentas que hace la lechera de la fábula. Quiroga liquidó los restos de la herencia paterna y se fue al Chaco con Ernesto de las Muñecas que había sido ocasional contertulio de las reuniones consistoriales (aunque resulte excesivo incorporarlo al núcleo de oficiantes). Era Muñecas un curioso vagabundo, lleno de proyectos literarios pero con muy pocas condiciones para realizarlos, según apunta Quiroga en carta de 1904, en que concluye: "Así en todo, desde el peinado hasta esto, es decadente el tal." Pero Muñecas tenía encanto personal; Rubén Darío que ni menciona a Quiroga en

su generosa *Autobiografía,* incluye un sentido recuerdo de Muñecas. Algo de locura habría en este personaje y hasta tal vez sufría realmente de delirio de persecuciones, como parece insinuar mucho más tarde Quiroga en carta de enero 11, 1911, al comentar su extraña muerte. Sin duda Muñecas fue (como lo era Ferrando) uno de esos seres que Quiroga llamaría *fronterizos* entre la razón y la insania, y a los que se sentía hondamente vinculado por desconocidas potencias interiores. En un cuento largo de 1905 (*Los perseguidos*) habría de explorar el narrador, con toda clarividencia, una relación paranoica semejante. Él mismo era un fronterizo y lo sabía.

Pero no es el futuro loco sino el decadente actual el que acompaña ahora a Quiroga al Chaco (enero de 1904). La realidad de esa región platense no hace sino confirmar los cálculos del sueño. En marzo ya está Quiroga radicado en un campo, a siete leguas de Resistencia (la capital chaqueña) y a orillas del Saladito. Dos leguas lo separan del vecino más cercano. Vive en un galpón y empieza a construirse un rancho (mitad habitación, mitad semáforo), levanta un palmar (seis palmeras en torno del rancho que tarda semanas en trasplantar y que son los primeros anticipos de su gusto por la jardinería paisajista) y hasta inventa un carro, admirable a la vista pero reacio a todo transporte. El *homo faber* de su adolescencia encuentra ahora ancho campo. Lástima que los cálculos de la lechera empiecen a mostrarse falsos. En vez de treinta hectáreas, sólo siembra diez, ya que buena parte de su caudal se había evaporado antes de llegar a Resistencia; pronto esas diez hectáreas quedan reducidas a siete, ya que no había contado con la sequía, con su ignorancia del trato de los peones, indios poco afectos a cambiar su sistema de vida por el que quieren imponerles los colonos, ni había contado con el desconocimiento de sus propias fuerzas. Quiroga se creía un hombre de negocios —su padre lo había sido y el joven no puede evitar la emulación—; tenía ideas, como lo habría de demostrar varias veces, y hasta una visión, pero eso no bastaba. Sin un estudio de la realidad concreta, sin una sensibilidad alerta para los caprichos de la realidad, es imposible el triunfo. Pero además hay otra cosa. En lo más hondo, la naturaleza dividida de Quiroga lo impulsaba ciegamente a elecciones que sólo podrían fracasar. Una vez más se revela aquí la soterrada voluntad de autodestrucción. Sólo que ahora el fracaso económico significará paradójicamente una liberación de la personalidad profunda del escritor. Por medio de la ruina del colono, Quiroga

expía su necesidad de fracaso al tiempo que triunfa en lo que es puramente interior.

Con la perspectiva que dan varias décadas habrá de reconocer hacia 1928: "Estuve dos años y medio ahí [en el Chaco]: dos años durante los cuales no escribí una sola línea. El algodón, en tanto, se vendía a diez centavos el kilo y yo fracasé; fracasé por culpa del rocío, porque los indios que tenía en mi plantación decían que les hacía mal el tomarlo de madrugada y venían a trabajar recién a las diez de la mañana." Y luego continúa: "Aunque la aventura [...] me había costado seis mil pesos, los doy por bien empleados porque con ellos, aparte del estómago —víscera cuya importancia sólo los dispépticos han llegado a comprender bien—, recuperaré también el mal humor." Aunque hay alguna inexactitud en el recuerdo (escribió en el Chaco varios cuentos, a pesar de todo), estas declaraciones periodísticas importan al poner el acento en la parte creadora del fracaso: la recuperación de la salud, del humor. En el mismo sentido evoca también este período mucho más tarde en una carta de julio 22, 1936, a Martínez Estrada: "Allá por 1903, caí de golpe con una hipercloridia que me bajó 3 kilos en dos días. Continué como el diablo durante seis meses, sin un solo día de alivio. Comía sin variante: sopa ligera, dos papas cocidas, un racimo de uvas, y sanseacabó. Estaba amarillo como un membrillo. Pasaba esto cuando pensaba ir al Chaco a plantar algodón. Pero, ¿cómo ir en tal estado? Fui. Era invierno [...]. Me levantaba tan temprano después de dormir en un galpón, hacerme el café, caminar media legua hasta mi futura plantación donde comenzaba a levantar mi rancho; al llegar recién comenzaba a aclarar. Comía allí mismo arroz con charque (nunca otra cosa), que ponía a hervir al llegar allá y retiraba al mediodía del fuego. El fondo de la olla tenía un dedo de pegote quemado. De noche, otra vez en el galpón, el mismo matete. Resultado: en dos meses no sentía nada y había aumentado ocho kilos. Las gentes neurasténicas de las trincheras saben más que yo todavía. ¡Qué nervios destruidos, amigo!"

La distancia no ha falseado los recuerdos. En cartas a los amigos de entonces figuran las mismas notas. Una, en verso y de mediados de 1904, ofrece este retrato:

"Gozo de tal gordura —en mí tan indigente
de ese producto graso —que empaño los espejos."

Otras cartas ofrecen pequeñas instantáneas de su vida de colono, que cuenta ahora con la compañía de José Hasda, uno de los amigos de su adolescencia salteña: "Hace ocho días que estoy aquí de nuevo (escribe en diciembre 5, 1904), en pleno hervor de mercantilismo, cosa que al fin me va agarrando. Tengo nuevos y vastos proyectos, no de culturas intensivas sino de criar sanos y proficuos chanchos, hacer muebles a pedido (tengo a Hasda y a mí), algo de alfalfa, mi porción, de ganadería, etc. Como ves, nada de literatura colonial, antes bien el pequeño y vil comercio. Lo cual no obsta para que trabaje —entre otras cosas, los famosos elefantes que me dan un trabajo del diablo. Serán los bichos más raros de esta tierra. Ya verás."

En otra carta (enero 29, 1905), cuenta que iba en viaje a Salado a buscar el diario y se encontró con el paquete que le remite Fernández Saldaña: "De modo que me bajé del caballo y me senté a la vera del camino y del monte a leer las cartas. La mañana era espléndida, y la cosa tenía su suave bucolismo." Más adelante, confirma en la misma carta su dedicación al trabajo literario: "He entrado en un período de pasmosa actividad. Desde hace cinco días escribo todas las mañanas; he concluido "Los elefantes" y otro largo cuento, con asunto para cuatro o cinco más hasta el 20 del entrante [...]. De tarde trabajo en la chacra, con una pesada y fecunda azada. Creo que es la soledad la que activa así, pues Hasda está por abajo y estará quince días aún."

Otra carta en verso (mayo 31, 1905) proporciona toques complementarios sobre este bucolismo. Se pone a escribir en "Esta chacra de mi amor", canta pena tras pena, pero también reconoce: "fabrico mil utensilios", y agrega con inesperados acentos del *Martín Fierro*:

Como te digo, hoy en día
recogí mucho algodón;
después corté un acordeón
en forma de tres al cuarto;
De tomar té, ya estoy harto,
lo mismo de cortar uñas.
Quisiera tener pezuñas
para agarrarme a la tierra,
o ser cachorro de perra
o aguardiente de garduñas.
El Paraná se desborda
en forma tal que da miedo.

En prosa, y con más facilidad verbal, informa luego que está contento por haber arreglado el asunto de la chacra para "ganar della lo no creído"; porque se levantó a la una, a. m., "con cruel helada, a perseguir una yaguatórica (onza) audaz. Logré por fin dar con ella en tierra al son de dos balazos." También apunta que "es muy bello el algodonal en blanco capullo". Esa carta sintetiza su actitud robinsoniana de entonces, la complacencia en el esfuerzo propio, el inconsciente anhelo de un arraigo definitivo en la tierra, hundiendo las pezuñas, como una fiera.

Otra carta importante (junio 26, 1905) informa de sus conflictos con los indios. Es la primera vez que Quiroga tendrá que enfrentarse concretamente con el problema de la explotación del hombre por el hombre. Aunque sus ideas hayan sido siempre algo anarquistas, su situación en el Chaco es la de un colono, forzado a explotar al máximo la mano de obra indígena. Por eso escribe, como quien se confiesa: "Me estoy llenando de tal culto por la verdad y la sinceridad conmigo mismo, que temo mucho vaya a fracasar en cuanto a utilidad se refiera. Un ejemplo: Un indio me recoge algodón por 50 centavos diarios y la comida. Hoy me dijo que quería ganar un peso y la comida. Conforme —le contesté—, siempre que recojas treinta kilos. Aceptó, y de tarde trajo una bolsa que tuve que pesar por partes, pues mi balanza es de diez kilos. Estos indios son de lo más vil, ladrones y sin palabra que hay, y me hallo muy dispuesto a vengarme de todas las que me han hecho. Ahora bien, como no entienden de números, nada más fácil que robarles cuatro o cinco kilos en un total de treinta. La primera pesada dio cuatro kilos y le dije tres. La otra dio cinco y le dije cuatro. Pero la cosa me dolía como el diablo, y en la tercera pesada —de ocho kilos— le quité sólo ½ kilo. En la cuarta —de nueve— no le quité nada. Pero cada vez estaba más rabioso conmigo mismo, y en el total le dije que era justo. Y para reconciliarme algo conmigo mismo le di diez centavos más de lo que debía. Esto podrá ser simplemente honradez. Pero se puede ser comercialmente honrado sin ser honrado consigo mismo, y esto ya es algo en nuestro favor. A veces reto a algún peón; pero en seguida sé que no tengo razón, aunque aparentemente la tengo y él lo cree y lo mismo todos ellos. Pero tengo que decirle que me he equivocado, que disculpe, casi, aunque con ello voy jugando todo mi respeto y mi crédito. ¡Qué diablo! Yo soy —lo voy viendo ahora— de los que no echan de menos los veinte años en que se pecó mucho

por intransigente, ingenuo por mal lado, y corto de alcances. Me quedará siempre la calma de haberme hecho mejor, corrigiéndome hasta lo posible y, a ejemplo de aquel individuo otoñal de Groussac, no mirar tristemente las hojas caídas, sino levantar la cabeza hacia el follaje más claro y luminoso."

El señorito salteño y poeta decadente asoma bastante en esta carta. Aquí encara Quiroga (muy sumariamente, es cierto) el conflicto económico sólo en términos morales y sin comprender que semejante planteo carece de significado. Los indios no pueden colocarse en tan elevado nivel porque son meros explotados: el colono les fija el precio del algodón, les pesa y hasta les roba en el peso, y después toma distancia para calificarlos moralmente. En realidad, todo es una ficción que ni siquiera merece discutirse. Los indios no tienen posibilidad de elegir. Su única arma es esa suerte de resistencia pasiva que Quiroga, en su ceguera, califica de haraganería o afán de robo. Lo que salva al incipiente colono de ser un Kipling es una sensibilidad rebelde a toda explotación, un anarquismo radical. En tanto que el anglo-indio venera la autoridad y la exalta, Quiroga se encrespa, y aunque maldice y hasta insulta al indio, su conciencia revuelta le hace devolver lo robado. Es incapaz de convertirse en un eficiente explotador.

En la misma carta hay algún apunte poético: "Noche venturosa ésta, caliente sin humedad ni mal tiempo, llena de bichos de luz. Tengo ventanas y puertas abiertas, casi sobre el balcón, y el viento que persiste del Norte llega fresco y ligeramente picante de pimientas de las Guayanas." Este cuadro se completa con la información de que ha recogido 116 kilos de algodón: "Yo, a fuer de ciudadano nervioso, hago *épatantes* cosechas que los peones admiran. Verdad es que me estoy haciendo una cintura de acero a fuerza de estar doblado seis u ocho horas diarias." Y luego agrega una nota reveladora de su profundo animalismo, esa ternura que cada vez se orienta más hacia los bichos de la selva: "Tengo dos pequeños aguarás-guazú, grande animal peludo y rojo de la compostura del lobo. Críanse muy mansos, me hacen fiestas y me siguen. Tengo ganas de verme por ahí con mis dos dóciles fieras para llenarme de orgullo rooseveltiano." Aquí se transparenta un ingenuo narcisismo: cosechas *épatantes* hasta para los peones (que aprendan, esos haraganes); fieras con las que pavonearse como Teddy Roosevelt, aquel moderno Nemrod del verso de Darío. Quiroga no ha abandonado aún los juegos infantiles, los

sueños de gloria, el baile de máscaras. Sin embargo, el sentimiento por los animales es hondo, como lo confirma otra carta (julio 25, 1905) en que anota: "Voy tal cual, llorando aún la muerte de mis dos aguarás, cosechando el último algodón." Está por irse, liquida todo, pero aún así tiene tiempo para una última mirada de autoglorificación: "Cuando veas a Lorenzo, cuéntale como dato incontestable que me he pasado cuatro horas seguidas recogiendo algodón, tarea mucho más brava que arar, en fuerza de ser necesario para aquéllo una actitud de lo más circunfleja, doblado en dos, con los riñones en alto." Este Robinson necesita un Viernes que testimonie su fibra y sus altas virtudes. Si no lo tiene cerca (Muñecas se fue, Hasda está lejos) usa las cartas como fiel azogue.

Unos meses después, liquidada ya la aventura chaqueña, Quiroga escribirá anhelante desde Buenos Aires (mayo 17, 1906): "Si algo deseo es tener un poco de plata, echar al diablo a todos los hombres y encerrarme en otro Saladito. Supondrás si —en tal estado— echo de menos mi temporada agreste. Sentarme en un claro de monte, una buena mañana de invierno y sol, habiendo caminado mucho, fumando un cigarro con la escopeta al lado, rodeado de perros echados, me parece esto una esperanza de nueva vida." El otro Saladito de esta evocación sería (muy pronto) San Ignacio. Pero antes de encontrar el nuevo rumbo, tendrá oportunidad de volver al Chaco y anotará en una página íntima el dolor del breve reencuentro: "Estoy en Resistencia, escribiéndote desde casa de Dodero [dice a Fernández Saldaña, en febrero 6, 1908], en una bastante mala máquina de país alemán. Hace cinco días que estoy aquí, en buen tren de salud, paseo y pluma. Ayer fui a ver viejos países de antaño, Saladitos de siestas clavadas en la cabeza como un clavo perpendicular, alambres de alambrado difíciles de tener en la mano por lo calientes, baldes en el brocal del pozo, más calientes que una barreta al sol, cotorras coludas las más, que venían del otro lado del arroyo a comer los ñangapirés que estaban al otro lado del rancho de los peones. Había también lagartos solapados que caminaban con la nariz en el suelo, arqueando el lomo, gallinas con pepita, a las que yo ataba con piolín catalán a una vieja jaula de tigre —pavas del monte, osos hormigueros que lloraban de noche; dos o tres peones correntinos que me tuteaban y se iban los domingos de noche a bailar en lo de Cortés, con Hasda—, hormigas, perros y una bandera francesa cuya cola se enredaba en la paja del techo —todo eso hoy está cambiado— el

yuyo ha invadido lo que fue tabla rasa. Es aquello una desolación, magüer viva allí gente. He salido de la memorable comarca bien dolido. Mirando mi vieja casa, hice examen de conciencia, y hallándome tan fuerte de cuerpo y ánima como antes, me he sentido más inteligente, en especial de mucha mayor clarividencia en asuntos de la profesión. Esto me ha llenado de amplia y serena satisfacción."

El Chaco, como más tarde Misiones, fue para Quiroga la oportunidad de partir de cero, de crear un mundo completo y ordenado a su medida, un mundo para fiscalizar hasta en los menores detalles (rancho semáforo, palmar paisajista, carro que no rueda), un mundo hecho por su mano, un mundo cuyo único e indisputado creador sea él y en que las demás creaturas (indios, aguarás, amigos) lo reflejen como un espejo. Es la ambición robinsoniana que él mismo definió (hacia 1928) como "la aptitud de desenvolverse, con muy pocos pesos —y cuanto menos, mayor la competencia, desde luego— en un ambiente hostil". Lo que omitió señalar entonces es que en la raíz de esa actitud robinsoniana está la necesidad oscura de sentirse Dios. En la soledad del Chaco, en un mundo que podía pensar como salido de su mano, Quiroga debió creerse Dios.

Esos dos años fueron el ensayo general de Misiones. Fueron una prueba absurda, como casi todas las suyas, mal planeada y peor ejecutada, un fracaso económico. Y sin embargo, para el hombre interior, para ese creador que va madurando lentamente dentro de Quiroga, fueron los años de una experiencia necesarísima. A pesar de que no estuvo todo el tiempo en Saladito —hay repetidos viajes a Salto para arreglar asuntos de herencia, algún viaje a Corrientes a participar en un homenaje a Lugones, un reencuentro fatal con María Esther en Buenos Aires, incluso un absurdo intento de participación en la guerra civil uruguaya de 1904— lo que realmente importa de este período de su vida son los días y las noches del Chaco, los amaneceres y las heladas, las cuatro o seis horas doblado sobre el algodonal, los conflictos con los peones, el charque y la comida indigerible que acaban por parecerle más sabrosos que los manjares caseros, la soledad, la fatal interiorización del hombre. Esos seis mil pesos que pierde en el Chaco están bien invertidos. No sólo aprende allí a crear con las manos. También abandona para siempre los aspectos más postizos y exteriores del modernismo. Junto a la maduración del hombre ocurre la del artista.

Hay una creciente rebelión, ampliamente documentada en las cartas a sus amigos, contra la literatura que en la atmósfera pueblerina de Montevideo o de Salto pareció sublime. La carta en verso de 1904 constituye un retrato cabal del hombre literario. Es mala poesía (como casi toda la suya) pero buen documento. A pesar de que Quiroga aún se maquilla ante el espejo, los ojos del amigo, mucho de lo que realmente lleva dentro asoma involuntariamente a esa imagen. Como Alberto J. Brignole está en Europa, completando sus estudios de medicina y recibiéndose (asimismo) en la otra universidad clandestina de París, la de la galantería, Quiroga se mira en el papel y anota:

"Debajo de la blusa se escapa mi resorte
y brotan mis dos alas, por más que me las corte.
Ah infamia de ser cuerdo, procurador de arados,
o médico —que un poco te toque en los costados—
trepar sobre los años que vienen —puta vida—
con la escalera hecha con mi pasada vida,
peldaño por peldaño, mi profesión perdida,
mi viejo sobretodo de tela ya raída,
metiendo la cabeza, heroica de talento,
dentro de la solapa para atajarme el viento.
Maldito quien dispuso la vida de este modo
hundiendo mis pies finos en el espeso lodo,
que dejan los arados cuando ha llovido en grande.
Uno por uno, todos se van en el desbande:
Tú, al cabo, con tu dama lo pasas felizmente.
Pero yo estoy perdido, y doy diente con diente
al verme tan cobarde, tan lírico y tan triste.
Todos los viejos males de cuando tú viviste
conmigo algunos años, me abordan estos meses.
Y cómo me he engañado, y cómo pago a creces
la estúpida creencia de ser hombre de plata."

Hasta aquí habla, sobre todo, el señorito herido por el fracaso económico; habla para el amigo que corre la gran aventura parisina en brazos de una dama experta. Pero su mirada sabe ir más hondo, preguntar más, inquietar no sólo la superficie.

"No sirvo para nada; mi vida se dilata
como un metal al rojo, mas sin cambiar de peso.
Ahora con más años, más calma y más seso,
no valgo más que entonces, cuando recién sufriste
de neurastenia. Amigo: el caso es duro y triste.
Mas estas desazones ¿son de naturaleza?
¿Será verdad que todo lo que hay en mi cabeza
es duda, desaliento, dichas retrospectivas?
¿Éstas mis confidencias, tan nobles y efusivas,
dicen que yo estoy muerto para la gloria de antes?
Oh mis pasados años, nuestro tesón de Atlantes,
la fe que nos teníamos, la luz de la mirada,
esa franqueza regia de no dudar de nada,
perdida: lloro, amigo, la dicha que perdimos."

Después de un pasaje algo confuso en que reprocha al amigo haberse aburguesado ("tú tienes la carrera, tendrás plata decente") y que concluye: "Antes eras más fuerte", estudia su *caso,* como él mismo se califica:

"Yo di más martillazos, con más heroico paso
pero no es nada. Gloria, gloria es lo que deseo.
Aun más que gloria quiero talento que no veo.
Yo como tú comprendo que es bueno hacer el tonto,
dejar que otros se ahoguen cruzando el Helesponto,
y echar un velo a aquello difícil de tenerlo;
pero lo que uno piensa de niño es lo más bello;
lástima que al ser hombre perdamos la energía.
Y aunque digamos todos con gritos a porfía
que la locura es mala, que es justo ser sensato,
cuando algún libro leo, libre de vil recato,
siento que la agonía me baja todo el pelo.
Yo quiero ser el mismo de nuestro viejo anhelo,
tener sobre mi nombre la pose de gran hombre;
quiero tener talento, aun genio, y que se asombre
mi amigo, cuando lea un nuevo libro mío.
Yo aguantaré por todos nosotros, diré cosas
tan bellas, que crepiten las tumbas y las losas,
diciendo: quien tal dice, luchó pero ha triunfado."

"Y tú, lástima grande que al fin te hayas quedado,
con un talento sacro, tan sacro como el mío.
Siempre te he respetado como a un doncel bravío
capaz de marchar junto conmigo, que te escribo.
Cuando yo sea grande, y tú estarás aún vivo,
y vengan a decirme que tengo gran talento,
y miren con respeto mi pelo ceniciento,
y sin notar siquiera que tú estás a mi lado,
yo te daré un abrazo y me pondré al costado
tuyo, diciendo: este otro pudo haber sido heroico."

El resto de la carta, de insoportable narcisismo pero elocuente, continúa reprochando al amigo el abandono de las Musas, recapitula lo que hacen otros miembros del Consistorio ("Jaureche saca muelas y Asdrúbal se estremece pensando en las viruelas") y concluye en recuento de sus nostalgias de amor en que asoma María Esther Jurkowski, mezclada con reflexiones de erotismo literario. Todavía se advierten aquí muy visibles las huellas del decadentismo de fin de siglo. También se expresa en la carta, sobre todo en un final en prosa, esa necesidad de encontrar la expresión literaria que va unida angustiosamente a la imposibilidad de realizarla. Él mismo reconoce ahora, como lo había hecho antes en el *Diario del viaje* a París, un sentimiento de impotencia creadora: "Siempre esta maldita lucha de las ideas. Pudiendo decir más o menos bien, apenas se me ocurren asuntos." La impotencia aparece transferida aquí, curiosamente, a los temas ("asuntos") aunque en realidad tiene otro origen. Lo que realmente ocurre es la crisis inevitable de todo escritor que ya ha dominado la técnica pero aún no ha descubierto el mundo. El tema, el asunto, son nada. Lo que importa es la visión personal con que son recreados. Hasta el momento, Quiroga ha atacado su problema literario desde fuera. Ha aprendido a versificar y a contar pero todo ese esfuerzo constituye apenas el aprendizaje exterior. Los versos son (en el mejor de los casos) ejercicios literarios a la manera de Lugones; los cuentos, ejercicios literarios a la manera de Poe o de Maupassant. Lo que hay en ellos de personal, lo pone Quiroga a contrapelo y sin saberlo. Es incapaz, por lo tanto, de trabajarlo, de ahondarlo, de interiorizarlo.

El desaliento lacrimógeno que manifiesta la carta en verso a Brignole es sólo una de las caras de esta crisis interior. En las cartas

a Fernández Saldaña se ofrece la otra cara. Su primo es el único de los Consistoriales que aún conserva aficiones literarias. Una carta de abril 14, 1903, hace el recuento de lo que queda de aquel grupo, a sólo un año de haberse desbandado: "Brignole abandonado, Cirano [Ferrando] muerto, Asdrúbal abandonado, Julio ídem, Muñecas ídem. Quedamos los dos. ¡Quién sabe!..." Y en octubre 19 (1904) insiste: "Cierto, al fin de toda exaltación hemos quedado los dos amando y llorando esos bríos del 900. Brignole, con su sonrisa satisfecha de sano, sonríe un tanto desdeñosamente a aquella época en que estuvo enfermo. Se han retirado ¿Qué hacer? ¿Seremos los dos los que tenemos la verdadera llama del arte hasta el desacierto, no sé si el madero para arder?" Pero si en la carta de la misma fecha a Brignole predominaba la desesperanza, en ésta se escucha ahora otro acento: "Tú te quejas de tu soledad, con las agallas resecas fuera del agua; pero si vieras los tormentos que he tenido en estos seis meses, el desaliento diario, sin fe absoluta en mí —y lo que es más triste, sin creer ya en el arte— convencido de que estaba muerto para escribir, sentado en un cajón de kerosene, repitiendo horas enteras un párrafo de cuento, incapaz de hacer algo más, en el derrumbamiento de toda mi vida valiente, amortajándome melancólicamente con mi juventud de vuelo y ardiente espera, tapándome la cara con las manos —sin metáfora—, deshecho de dolor por lo que había sido. Sí, amigo; he sufrido todas las angustias de un individuo que ama como yo esas cosas, y sentirse nulo ya para siempre, roto a los 25 años. En los cinco meses atrás no pude escribir una línea. Pero en estos últimos tiempos logré reaccionar, hice un cuento días pasados, estoy concluyendo otro —cosa extraña que te he de enviar— y estoy a salvo felizmente."

Es cierto que la carta concluye calificándose de "pontífice ¡ay! sin altar ya", pero la expresión va precedida de una doble invocación: "Ánimo, mucho ánimo". Otras cartas (diciembre 5, 1904 y enero 29, 1905) confirman que esta actividad creadora no fue esporádica. En medio del aprendizaje robinsoniano, Quiroga escribió algunos cuentos, no abandonó la literatura (como parece inferirse de sus declaraciones periodísticas de 1928) y sobre todo trabajó por dentro. Leyó mucho, pensó mucho, maduró a fondo.

Tal vez la mejor prueba esté en el largo catálogo de abjuraciones modernistas que estas cartas contienen. Aunque sigue admirando a algunos maestros de la primera hora (Poe, y sobre todo Lu-

gones), no vacila en quemar dioses que había adorado en sucesivos Consistorios. El más abominado es ese D'Annunzio cuya lectura había servido al guardabosques comediante para recuperar la razón y dejarse comer por los lobos. Una y otra vez ataca ahora al autor del *Triunfo de la muerte*. "Repito que no entiendo más a D'Annunzio", declara formalmente en 1904; en una extensa tirada posterior (enero 29, 1905) le reprocha su insinceridad como narrador al hacer sentir a sus personajes la belleza de un paisaje en momentos en que debía estar sólo conmovido por la proximidad erótica: "La única belleza posible en estos casos es que los personajes sientan lo que deban sentir. ¿Sincerista? No, querido, Quiero solamente que al pan se le llame pan, y al vino, vino, como los catalanes." Muchos años más tarde, en el "Decálogo del perfecto cuentista", expresará lapidariamente Quiroga, ya convertido en maestro: "Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver." Por eso, aunque reconoce el mérito de D'Annunzio como poeta (sobre todo un par de versos sobre un amor lejano que también cita y habrá de seguir citando hasta las vísperas mismas de su muerte), ahora llega a la conclusión de que es un farsante: "Supongo que antes no paraba mientes en esas farsas de D'Annunzio por inexperiencia o falta de concepto real de la literatura. La verdad es que apenas salí de Montevideo noté eso."

En lugar del poeta defenestrado, propone a los amigos la lectura de otros creadores. De los franceses, además de Maupassant ("el primer cuentista que sin duda ha habido"), le siguen gustando Anatole France, Mirbeau, y sobre todo Flaubert, pero los que más vuelven a su pluma son los alemanes como Sudermann, el polaco Sienkiewicz, los rusos Gorki, Turgueniev y en particular Dostoievsky. "La predilección de los rusos [escribe en noviembre 7, 1904] me viene de su sinceridad, cuán rara en los occidentales." Sobre Dostoievsky acumula referencias a cuál más entusiásticas. Lo recomienda con fervor a sus amigos, examina los argumentos que le oponen, polemiza. Reconoce que tuvo que leer *Los poseídos* más de una vez para gustarlo realmente y "entrar de lleno en el ruso". Pero luego la entrega es completa: "Acabo de leer estos días *'Humillados y ofendidos'*, *'Los hermanos Karamazov'* y *'El idiota'*, todo de Dostoievsky. Hoy por hoy es este ruso lo más grande, el escritor más *profundo* que haya leído", proclama en carta de enero 1904. En enero 25, 1905, insiste, después

de haber leído *El jugador* y otras novelas, algunas de ellas en francés: "Esto es lo más grande, lo más profundo que se haya escrito en lengua humana." Exhorta a su primo: "Léelo, siquiera para conocer a uno de los más grandes novelistas del siglo pasado, y sobre todo, el más *extraño, disparatado y absurdo.*"

En Buenos Aires habrá de acentuarse aún más esta influencia que será evidente en el relato más ambicioso que escribe por entonces Quiroga, *Historia de un amor turbio* (1908). Pero eso ocurrirá más tarde; ahora sólo se manifiesta el cambio en la orientación de sus lecturas, un nuevo rumbo de su espíritu, la búsqueda de una sinceridad humana y literaria que lo irá alejando progresivamente de los dioses del decadentismo y que le permite (ya en octubre 19, 1904) referirse despectivamente a "las torceduras de 1900". Este es un período fermental que tendrá incalculable importancia para su maduración creadora.

Paradójicamente, el único libro que publica Quiroga en estos años, y mientras se realizan las transformaciones interiores ya indicadas, es un conjunto de doce narraciones modernistas que aparecen bajo el título de una de ellas. En más de un sentido, *El crimen del otro* (1904) constituye su último tributo al decadentismo. La evolución literaria siempre viene a la zaga de la humana. Por eso, el escritor ya ha abandonado el decadentismo cuando sus libros todavía no lo han conseguido. Algunas narraciones del nuevo volumen prolongan los ecos de ciertos apuntes de *Los arrecifes de coral*. Así en la que da título al libro se continúan y amplían las tres páginas escasas de "El barril del amontilllado". En "Rea Silvia" y en "El corto poema de María Angélica" se explora un tema que ya había sido esbozado en "Venida del primogénito" (en el segundo hasta los nombres de las hermanas son idénticos). La vinculación de este libro con el primero no se reduce a estas simpatías temáticas. En cuentos que abordan otros asuntos, demuestra Quiroga una similar preocupación por estados morbosos, por la locura, por las manifestaciones sadomasoquistas de la sexualidad, por los paraísos artificiales y los excesos secretos que ya marcaban tan fuertemente ciertas páginas de *Los arrecifes de coral*.

Hay, sin embargo, notables cambios. Con el nuevo libro, abandona Quiroga el verso y no lo retomará más. Seguirá versificando en cartas a los amigos y hasta esbozará allí (junio 23, 1905) algún

relato en verso, pero en la creación literaria mayor la prosa será su único medio. Hay aquí algo más que un problema retórico. En *Los arrecifes de coral* se marcaba su vacilación entre los ritmos del verso y de la prosa, con el resultado de que hasta los fragmentos exteriormente prosaicos utilizaban recursos (similicadencias, asonancias, rima interior, aliteraciones) que son típicas del verso. En el nuevo libro, la prosa, aún en sus ejemplos más rebuscados como "La princesa bizantina" y "Flor de Imperio", es sólo prosa. Quiroga es ya un prosista entero en este nuevo libro. Los tres cuentos que incluía *Los arrecifes de coral* eran sobre todo estampas: diseñaban firmemente la silueta de los personajes, establecían el paisaje y aludían a las acciones. Por procedimientos que pertenecen más al poema que al cuento, lograban crear un clima, trasmitir una emoción, insinuar una peripecia. Pero todo quedaba ofrecido oblicuamente, como si el autor temiera distraerse del clima afectivo por el relato directo de lo que estaba ocurriendo. Esos cuentos respondían a la concepción simbolista de la narración. Ahora Quiroga toma el toro por los cuernos. Aún los más torpes de esos nuevos relatos no tienen vergüenza de contar ni piden disculpas por anticipado. Podrán fracasar como narraciones ("Flor de Imperio" está demasiado en el límite de lo sugerido preciosistamente. "La justa proporción de las cosas" se queda en el apunte externo) pero no cabe duda de que se trata siempre de cuentos.

Donde se ve mejor la diferencia entre los tres relatos del libro anterior y los doce de éste, es en "La princesa bizantina". Ya se ha señalado la vinculación de este cuento con las ficciones (entonces muy populares) de Pierre Loti y hasta su deuda con Ariosto. Ahora me interesa puntualizar otra cosa. El cuento presenta a un robusto paladín galo, Brandimarte de Normandía, que luego de muchas aventuras, gana la mano de la princesa. El día de los esponsales asiste asqueado a algunas exhibiciones de crueldad y homosexualismo que ofrecen sus cuñados, no puede contenerse y los insulta. Los cuñados se vengan asesinándolo. El cuento abunda en notas morbosas que Quiroga detalla con obvio deleite estilístico. Tal vez el mejor pasaje del punto de vista narrativo, es la descripción del duelo que se entabla entre tres guerreros ciegos y armados, con uno de los cuñados, frágil y ambigua criatura que tiene como única arma un abanico. Tampoco faltan en el cuento delicuescencias de estilo, tan características de los relatos del libro anterior. Pero lo que predomina

ahora no son estas notas sino un sentido más robusto y concreto de la narración. Quiroga ha logrado atravesar de una buena vez la superficie bordada del estilo decadente para alcanzar la cálida materia interior. Ya apunta aquí el narrador de sus mejores cuentos. Aunque sólo apunta.

También hay un considerable adelanto en el tratamiento de los temas morbosos. Si se compara, por ejemplo, "Venida del primogénito" con "Corto poema de María Angélica" se advierte el crecimiento del narrador. Ambos relatos se basan en la misma situación: el marido rodeado por el afecto y la tentación que representan cuatro cuñadas solteras. Pero en el primero, todo queda en estampa impresionista en que los detalles de estilo cuentan más que la exploración concreta del asunto. A tal punto que sólo por alusión se indica que el relator es muy sensible a todas esas mujeres apetitosas que lo rodean. En "Corto poema de María Angélica" el tema no sólo está más desarrollado sino que aparece explícitamente dicho. Una de las cuñadas, Estela, acaba por ser identificada emocionalmente por el protagonista con su propia mujer. Parece como si en el intervalo de tres o cuatro años que separa ambos cuentos, Quiroga hubiera descubierto que podía atacar el tema sin embozos. Por eso mismo, "Corto poema" se convierte a su vez en valioso antecedente de la novela que escribirá luego, *Historia de un amor turbio*. Un hálito dostoievskiano circula por estos relatos, como lo reconoce el narrador al escribir (en "Rea Silvia"): "¡almas de niña, que en Rusia enloquecen a los escritores!"

Sus biógrafos y amigos han señalado que "Corto poema de María Angélica" se basa en un episodio autobiográfico. Tal vez no fuera necesaria esta confidencia porque el tema aparece tantas veces en sus cuentos y hasta en sus cartas que no se necesita ser demasiado penetrante para descubrir que a Quiroga (como a Humbert Humbert) le resultaba irresistible el encanto de las *nymphets*. "Rea Silvia" con su insistencia en describir los abrazos y los besos de la niña con el novio de su hermana, resulta un curioso antecedente de la famosa novela de Nabokov, aunque éste nunca haya oído hablar de Quiroga. El lugar común literario de ambos es, sin duda, Dostoievsky en quien la pasión por estas amadas infantiles llega hasta los excesos detallados en la *Confesión de Stavroguin*. Pero el tema merece ser considerado más tarde desde un ángulo puramente quiroguiano al analizar *Historia de un amor turbio*. Desde otro punto de vista también interesa "Corto poema de María Angélica". Hay aquí breves e incisivas des-

cripciones de Buenos Aires (la dársena, el centro iluminado, el velódromo), de Montevideo ("la ciudad se tendía hacia las playas"), de un barco que se interna en el Río de la Plata, que ofrecen tantalizadoras instantáneas del narrador ciudadano que habría podido ser Quiroga.

La sombra de Edgar Poe se proyecta sobre el resto del libro. En "El triple robo de Bellamore" intenta una suerte de relato policial a la manera de Augusto Dupin. Su fracaso es evidente porque el cuento apenas interesa como ejemplo de deducción y resulta trucado al introducir un elemento extralógico como es la locura de uno de los personajes. Más cerca del Poe profundo está "Historia de Estilicón", que deriva del "Doble crimen de la calle Morgue". Sin embargo, Quiroga es aquí más explícito que su maestro. El autor norteamericano no se había atrevido a presentar las relaciones eróticas entre el mono y las mujeres que son sus víctimas; Quiroga hace que su mono primero casi viole una niña y luego lo hace cohabitar con Teodora, que por poco llega a amarlo. Como estudio de una curiosa perversión, el cuento es complejísimo. Además del vínculo Teodora-Estilicón (que Quiroga detalla hasta en sus rasgos más sádicos), también se presenta la relación de ambos con el viejo Dimitri (nombre que es ya homenaje a los rusos). La situación se convierte en triángulo de corte nítidamente edípico cuando el mono acaba por matar al viejo. A este triángulo se agrega un cuarto lado imposible: el propio relator que es (como Quiroga) un narrador, y que desde su observatorio distante contempla las perversiones de los demás. Hay un momento, sin embargo, en que este *voyeur*, pierde la frialdad y participa vicariamente en la posesión de la muchacha por el mono.

Detrás de la morbosidad del asunto, de su evidente deseo de chocar a las almas profesionalmente limpias, hay una clave muy clara. Esa identificación momentánea del relator con el mono muestra que el supuesto cuadrilátero es sólo un triángulo: en un plano muy hondo, el narrador aparece desdoblado imaginariamente en el mono violador y el observador distante, una suerte de Dr. Jekyll y Mr. Hyde. El escritor está lejos y contempla la bestialidad del mono, esgrime el látigo cuando hay que dominarlo, pero a veces se identifica con la fiera. Como documento personal, este cuento es invalorable. Como narración tiene un solo mérito: marcar los progresos de Quiroga para contar una historia compleja, graduar efectos, crear un clima, objetivar sus obsesiones.

También morboso, también violento, también triangular, es "El 2º y el 8º número" que se desarrolla en un circo en que hay un viejo, Clito, que tortura e insulta a su compañera, Bobina, hasta que interviene un joven, Bonenfant, para protegerla. El detalle a lo Maupassant con que se cierra el cuento (Bonenfant no sabe qué hacer con el cariño de Bobina) revela una situación edípica tan clara que arruina al cuento como tal. La descripción de Bobina obliga al lector a identificarla con la imagen de una madre, martirizada sexualmente por un viejo sádico. En "Idilio" se repite la misma situación básica, aunque aquí el asunto está simplificado al mostrar sólo dos ángulos: Samuel es un mendigo que maltrata y explota a Lía hasta que se queda ciego y ella se venga andando con otros. Para completar el cuadro de sadismo, castración y engaño, hay pasajes de indiscutible intención homosexual. Lamentablemente, el cuento fracasa como apunte realista. El contacto del narrador con los barrios bajos parece apenas turístico. A diferencia de algunos de sus maestros rusos (Gorki, por ejemplo) Quiroga sólo rozó la miseria. Su cuento revela esta épica superficial.

El relato en que más ha trabajado Quiroga hasta la fecha es el que da título al volumen. Deriva de "El tonel del amontillado", cuento de Poe, sobre el que ya había escrito el apunte del mismo nombre en *Los arrecifes de coral*. La invención consiste en utilizar el tema de Poe, declarando desde el comienzo la deuda. El relator afirma: "Poe era en aquella época el único autor que yo leía. Ese maldito loco había llegado a dominarme por completo; no había sobre la mesa un solo libro que no fuera de él. Toda mi cabeza estaba llena de Poe, como si la hubieran vaciado en el molde de Ligeia". En realidad, el cuento interesa más por lo que no tiene de Poe que por lo que es imitación deliberada del cuento ajeno. Toda la primera parte en que el relator quiere convencer a su futura víctima de que es realmente el Fortunato de Poe, resulta laboriosa y al cabo ininteresante. Lo mejor son las ocasionales descripciones de la bahía de Montevideo o de la Ciudad Vieja. El resto es hojarasca. El cuento crece, sin embargo, cuando el relator consigue convencer a su Fortunato de que es el personaje de Poe y empieza a perseguirlo. El Tonel se convierte en el arma para destruir a su víctima. Lo que malogra el cuento de Quiroga es ser demasiado explícito. Desde el comienzo está claro que el relator es tan loco como su futura víctima. En Poe, ambas locuras estaban insinuadas pero no declaradas.

Como documento es, sin embargo, de primer orden. Una vez más se advierte la obsesión de Quiroga por el tema del íncubo y el súcubo, la relación sadomasoquista básica. Lo ensaya primero en la estampa de *Los arrecifes de coral,* en que no resulta claro quién domina a quién. Ahora, abandona la utilería poeiana y se atreve a plantar el tema en Montevideo, ese Montevideo de las actividades consistoriales. El salto escenográfico resulta audaz porque evidencia hasta qué punto Quiroga está hablando de algo que le es personal. También aquí abundan los apuntes de homosexualidad inconsciente que se han señalado en otros cuentos. Quiroga habrá de volver casi de inmediato al tema del íncubo y el súcubo en uno de sus mejores relatos, *Los perseguidos,* (1905), el primero que cabe llamar realmente suyo. Allí abandona del todo a Poe y se concentra en un episodio de la vida real. Pero lo que ahora quiero subrayar es que tanto en la primera brevísima versión de *Los arrecifes de coral,* como en las posteriores, hay un mismo elemento: el vínculo morboso entre dos hombres que no se resuelve nunca en actividades francamente homosexuales pero que, latente, conduce a la violencia y hasta el crimen. Es imposible no relacionar estos cuentos con ciertas amistades de Quiroga: el terrible desenlace de la vinculación con Ferrando, la frecuentación de Muñecas. Inútil insistir que me estoy refiriendo únicamente a las tensiones subconscientes y no a ninguna exteriorización práctica de las mismas. Precisamente porque no se manifestaron nunca en la superficie de su conducta, esas tensiones asoman tan fuertes y perturbadoras en los cuentos de ese período fundamental.

Hay otros cuentos en el volumen de 1904 pero no merecen mayor comentario (como "La muerte del canario") o ya han sido analizados aquí por su contenido autobiográfico, como "El haschich". La crítica de la época recibió algo más favorablemente este libro. Es cierto que Antonio Monteavaro atemperaba el juicio inicial —"Hay originalidad e inteligencia en el autor"— con la aclaración de que "la originalidad es mórbida y su inteligencia en exceso aguda y unilateral", completando así su opinión: "Sus tipos tienen siempre un fondo neuropático que fatiga por la uniformidad de su dolencia". En forma más penetrante se expresó Lugones: "La ternura, que es su oro fino, ha de imponerse luego con su integridad sustancial, aunque predomine siempre la tendencia a los conflictos de lógica inversa, que parecen residir también en el fondo de su temperamento. Cuando llegue a la ironía, este buen corrosivo, pulirá del todo su

metal. Entonces, lo que es ya la primera prosa intelectual del Plata, será definitivamente uno de los primeros estilos del habla castellana". Hay aquí una profecía que el libro no parece justificar y que sin embargo habría de cumplirse. Lugones tenía sin duda el don de la doble vista.

El cuento más elogiado, tanto por Monteavaro como por Lugones, es "La princesa bizantina". También coincide en la elección José Enrique Rodó en una carta privada (abril 9, 1904) en que 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. En cambio, su nuevo libro me parece muy hermoso". En este juicio se advierte una delicada censura para el primero y un claro reconocimiento del progreso ya cumplido. Más allá de temperamentos y criterios estéticos, resulta significativa la general coincidencia de opiniones. Todos vieron entonces lo que *El crimen del otro* traía a la vista. Pocos (tal vez Lugones) vieron el libro que estaba también dentro.

Como para agotar la imagen decadente de Quiroga, por esa fecha se incluyen trece de los poemas de *Los arrecifes de coral* en una importante antología uruguaya, *El Parnaso Oriental,* que publica en noviembre de 1905 Raúl Montero Bustamante. El libro es heterogéneo y recoge más autores y versos que auténtica creación poética pero se difunde y ayuda a establecer (por algunos años al menos) la imagen de Quiroga como lírico. Según contará en 1926 Rafael Alberto Arrieta, el *Parnaso* le reveló a Quiroga. Esta revelación encierra algunas paradojas. La más trivial es que haya sido precisamente Montero Bustamante, uno de los críticos más lúcidos y severos de *Los arrecifes de coral,* el responsable de la tardía canonización poética de Quiroga. La otra paradoja es más sutil: el laurel de Apolo ciñe públicamente a Quiroga cuando ha abandonado el verso y está cada vez más empeñado en la prosa. La máscara decadente ha sido usada ya hasta la piel. Ahora Quiroga puede empezar a mostrar su nueva faz hirsuta de *sincerista,* como él mismo había dicho.

La única experiencia erótica importante que se ha registrado en este período es el reencuentro, durante una escapada a Buenos Aires, con María Esther Jurkowski. Las cartas de Quiroga a Fernández Saldaña abundan en los más crudos detalles sobre sus escaramuzas

sexuales, a tal punto que sus editores han debido suprimir algunos pasajes. Por los que han sido publicados cabe deducir el nivel adolescente en que ambos hombres discutían estas experiencias. Hay que considerar, sin embargo, que las cartas están escritas desde la soledad de Saladito. Aislado del tipo de mujer que solía frecuentar en Salto, en Montevideo, en Buenos Aires, el erotismo de Quiroga se exacerba, se hace más verbal. El Chaco es para él, como la Bastilla para Sade. Apenas regresa a Buenos Aires y establezca una relación más completa con la que será su primera mujer, Quiroga abandonará para siempre el detallismo casi pornográfico con que deleitaba a su primo y corresponsal.

Pero en las cartas del Chaco resulta evidente que no ha encontrado aún su equilibrio erótico y que su desarrollo, en este sentido, está muy retardado. Tiene más de 25 años y sigue escribiendo como un adolescente. No sólo en las cartas se revela su erotismo mental; también asoma (como se ha visto) en los relatos del período. Hasta el encuentro con María Esther habrá de ser transferido literariamente a un cuento que en su versión definitiva se llama "Una estación de amor". Ya he comentado la parte que tiene que ver con el primer contacto del protagonista con su amada. La segunda parte refiere en clave transparente el reencuentro de María Esther y Quiroga en febrero de 1905. Por las cartas se deduce que el contacto fue breve y que él la abandonó desilusionado. No hay que olvidar que entre 1898 y 1905, María Esther (la muchacha de carne y hueso que Quiroga conoció en un carnaval salteño) fue transformada por la imaginación del joven en la amada ideal que un día le había sido arrebatada por la prepotencia de los mayores. Repetidas veces habla de ella en las cartas del Chaco. "La rubia me atormenta con su recuerdo eterno", escribe en una en verso a Brignole (1904), y en otra, también en verso, anota por la misma fecha:

> Un siglo de recuerdos es capital exiguo
> para el divino friso de una cabeza rubia.

La misma carta, ya en prosa, comunica: "Cuando sueño con alguna chica conocida, me reavivo. Soñé con la rubia de Jurkowski y de ahí la retahila anterior. Averíguame qué hace, con quién vive, si ya es [el resto no ha sido publicado]". Por eso mismo, el reencuentro con María Esther en Buenos Aires, convertida en mujer y tal vez

toxicómana (como indicará el cuento), provoca la colérica reacción que asoma en una carta (abril 27, 1905): "De nuestros asuntos menores, diré que a los tres días no me acordaba de Esther y si lo hacía era con disgusto. He logrado deslindar las dos personalidades, y si la tierna doncella de antes me encanta, la actual me desagrada. Hace días, junto con sus retratos, le envié una carta un poco dura ¿qué más hacer?" Un mes después (mayo 31, 1905) insiste: "También escribí una carta a Esther, mas sólo enviándole los retratos. Entre otras cosas, decíale que estaba bastante ofendido".

Su reacción es reveladora. Rechaza las dos personalidades de María Esther sin comprender que él es quien padece el desgarro de la doble personalidad; que él y sólo él no sabe aceptar que la doncella núbil sea ahora (siete años después) una mujer completa. Aún peor: devuelve los retratos que ha conservado durante ese lapso y les agrega una carta ofendida. El mundo no es como él quiere. Con María Esther muere su último sueño de pasión adolescente. Porque como dice a las claras el cuento, al volver a encontrarla Quiroga se atrevió a "profanar" ese recuerdo de amor. María Esther poseída ya no es más la amada ideal.

Literariamente, "Una estación de amor", no resulta un cuento totalmente logrado. Vale indiscutiblemente como documento autobiográfico. Sin embargo, está bastante cerca de ser un buen cuento. La figura de la madre está vista con verdadera intuición creadora; la circunstancia de que Quiroga se haya basado en un modelo real, tan vívido y notable como Carlota Ferreira, no disminuye su capacidad de recreación. La relación entre las estaciones y el amor está sutilmente dada, aunque en esto Quiroga haya sido precedido con más abundancia por Valle Inclán en sus *Sonatas* (1902/1905). Pero donde el cuento revela sus grandes limitaciones es en el personaje del protagonista. A pesar de que Quiroga se tomó bastante tiempo para convertir el episodio de María Esther en ficción (se publica por primera vez, aunque con título algo distinto, en enero 13, 1912), nunca alcanzó bastante distancia como para verse del todo a sí mismo. Por eso, su Nébel resulta el personaje menos dramático de todos, el más desdibujado. Como creador, Quiroga tenía una limitación mucho más corriente de lo que se piensa: era incapaz de verse a sí mismo con alguna perspectiva. Casi todos sus cuentos de amor están malogrados por ser transcripciones demasiado literales de sus propias experiencias. Su penetración para dar con todo vigor la histeria de la

madre, la transformación de Lidia en mujer corrida y gastada, falla por completo cuando se trata de presentar a su *alter ego*. La falla se repetirá en sus dos más ambiciosas narraciones, *Historia de un amor turbio* y *Pasado amor*. Quiroga era capaz de utilizar su propia vida sólo cuando su erotismo no limitaba su percepción. Pero si "Una estación de amor" resulta insuficiente como relato, su mérito para redondear interiormente esta etapa de la vida de Quiroga es indiscutible. La confrontación con María Esther obliga al hombre a medirse con sus fantasmas y completa la honda experiencia del Chaco.

VII

EL APRENDIZAJE DE LA OBJETIVIDAD

> "Su mísera franja de cielo entre las calles evocábale la claridad de sus poderosas mañanas de campo, sus tempranas recorridas de monte, donde no se sentía más ruido que el que él hacía —el aire pesado por el olor húmedo y picante de los hongos y troncos carcomidos."

La experiencia del Chaco ha dejado un saldo poco visible. Aunque en la soledad y el trabajo, Quiroga se ha descubierto a sí mismo, el cambio resulta aún invisible desde fuera. Apenas vuelva a Buenos Aires, Quiroga habrá de retomar viejas actitudes. El regreso se produce en los primeros días de octubre de 1905. Como Brignole, ya doctorado en Europa, había resuelto instalar su consultorio en la capital argentina, Quiroga liquida su ruinosa plantación y baja a Buenos Aires a compartir con el fiel amigo salteño los días y las musas. Viven en la calle Maipú 951. La pieza de Quiroga (anotará el mismo amigo al convertirse más tarde en biógrafo) reflejaba al inquilino: gran riqueza de libros, con el que contrastaban herramientas y enseres, en desorden caótico, desparramados por los rincones o apilados en baúles. No permitía que se tocara nada; la pieza era, a la vez, dormitorio, biblioteca y taller. Más que a la lectura o al sueño, Quiroga se entregaba al culto de las artes manuales, sobre todo a la galvanoplastia. "Sin tener nada que hacer, no le quedaba tiempo para nada, absorbido como estaba por sus ensayos experimentales. Sus bolsillos volvían tintineando con el chocar de las baratijas de cobre, estaño y metales diversos que se procuraba ingeniosamente". De toda esa actividad queda como único resto un San Antonio, pequeño y tallado en bronce, que la señora de Brignole rescató posteriormente del caos de cajones.

En una carta a Fernández Saldaña (noviembre 23, 1905) cuenta Quiroga entonces: "Aquí seguimos una vida sencilla, Brignole jugando a las carreras, un poco a la ruleta y otro poco a la guitarra. Muñecas a todo lo que puede, y yo, único discreto, me abstengo. Es así, no obstante, que ejercito múltiples facultades en una chica, en cuyo sentimiento he entrado, como bella promesa de mejor introducción". Este será el último intento de reeditar de algún modo la vieja fraternidad del Consistorio. Los amigos se pasean y versifican aún por las calles de Buenos Aires como antes lo habían hecho por las de Salto y Montevideo. Pero el entusiasmo, la tensión interior, el ímpetu adolescente, ya han pasado. En las cartas a Fernández Saldaña, que está de juez de paz en las sierras de Minas (Uruguay), se puede medir la imposibilidad del empeño. Muñecas no se queda en Buenos Aires, pronto regresará al Uruguay y después se perderá en París, para siempre. Brignole está cambiado; ya son cada vez más escasas las interminables conversaciones literarias, aquel disparadero verbal que Quiroga tanto añoró en la soledad del Chaco. Quedan en las cartas varias instantáneas significativas: "Lástima grande que no puedas venir definitivamente aquí [escribe en marzo 26, 1906]. Resulta que entre Brignole y yo solemos aburrirnos bárbaramente. Tú, que tienes la virtud del ánimo y del buen humor, recrearíasnos con tu risa en falsete"; "Maravilloso que vengas [dice en mayo 1º]. Ven por todo el tiempo que te sea posible, pues te aseguro que nos haces mucha falta. Brignole hace tiempo anda hecho un idiota de serio, y yo no voy mucho mejor"; "Te esperamos como al Mesías, ni más ni menos [afirma en mayo 17]. ¡Si el hado te deparara poder venir a establecerte aquí con cualquier secretaría de Consulado!" "Cuando leí tu argumento y llegué al final [se refiere en esta carta de setiembre 21 al tema para un cuento, "La raya", que le facilitó el amigo], me reí tanto que lo desperté a Brignole y le conté la cosa. La verdad es que Brignole no siente estas cosas como nosotros". Todo ha cambiado. Brignole ya no está dispuesto a ser arrancado del sueño en plena noche; Brignole ya no es más un loco literario. La cordura lo ha invadido para siempre. Quiroga anota los cambios en el amigo y se lamenta. La verdad es que él mismo ha cambiado, aunque no lo advierta.

Por esta época, empieza a participar en la vida literaria porteña. Asiste regularmente a las tertulias semanales que da Lugones en su casa y a las que concurren no sólo poetas sino personalidades de todas

las ramas culturales. Brignole, que también solía ir, ha escrito: "Lugones sobresalía en lo grave y en lo frívolo, sea por la solidez de su hermenéutica, sea por la riqueza de su archivo anecdótico, en donde encontraba siempre la ocurrencia traída a sazón por la charla y que narraba con un gracejo de hablista consumado. Quiroga permanecía allí mudo las más de las veces, sin dejar, por eso, de hacer los debidos homenajes al brillante chisperío intelectual y al té y las tortas, no menos excelentes de madame Lugones". También se ve a Quiroga en la Brasileña, café de la calle Maipú donde pontificaban el uruguayo Juan José de Soiza Reilly, periodista aclimatado en Buenos Aires; Antonio Monteavaro, Luis Pardo (virtual dictador literario de *Caras y Caretas*) y a la que asomaban a veces hasta don Roberto J. Payró y Florencio Sánchez, ya en el colmo de la fama. También frecuenta la tertulia Manuel Gálvez, abrumado como siempre de proyectos literarios. En el primer tomo de sus *Recuerdos* apunta retrospectivamente que Quiroga ya era un solitario, que "su hurañía lo apartaba de las reuniones literarias, si bien sus amigos eran todos escritores". También anota Gálvez sus peculiaridades: "Era un gran gustador de café y no dejaba que se lo sirvieran sin que le hubieran entibiado antes la taza con un poco de agua caliente". Esta imagen que capta Gálvez hacia 1905 es reveladora. Ya empieza Quiroga a ensayar algunos rasgos de esa máscara de hurañía que habría de generar más tarde la leyenda del "salvaje". Aquí están los primeros ensayos del personaje que terminará por ser definitivo. Otra imagen coetánea, de circulación mucho más privada pero no menos auténtica, es la que ofrece en cambio Brignole en su biografía. Refiriéndose a este mismo período, escribe: "Horacio tenía un modo peculiar de sentir la euforia báquica: estallaba en risas sin objeto, tenaces, sincopadas y abundantes en muecas histéricas. Experimentaba un gran placer en estas leves caídas orgiásticas, asegurando que, si por algo valía la pena ser abstemio, era para poder sentir más intensamente las voluptuosidades de la incontinencia". Ambas imágenes (a qué aclararlo) resultan al cabo complementarias.

Más importante que estas máscaras superficiales es la imagen interior que van revelando sus trabajos publicados en varias revistas porteñas, y sobre todo en *Caras y Caretas*. Su colaboración allí se inicia en noviembre 18, 1905, con un artículo titulado "Europa y América". No es la primera vez que publica en periódicos porteños. Ya en 1903 dio cinco cuentos en *El Gladiador*, entre ellos "La verdad

sobre el haschich" que, según él mismo dice en una carta, sirvió para revelarlo en Buenos Aires. Pero colaborar en *Caras y Caretas* significa algo muy distinto: *El Gladiador* pagaba poco y tenía escasa circulación; *Caras y Caretas* es la primera revista en su género y lo pone en contacto con un público acostumbrado a las primicias de la literatura hispanoamericana. En aquella época, este semanario habría de darse el lujo de encargar a Rubén Darío la redacción de su autobiografía, y diez años más tarde iba a ser capaz de enviar a José Enrique Rodó como corresponsal exclusivo a la Europa en guerra. Allí aparece Quiroga, con su pequeña fama montevideana a cuestas y el antecedente de dos volúmenes de poesía y prosa decadentes, con el espaldarazo de Lugones que certifica más una esperanza que una realidad. Pronto descubre las exigencias precisas de un mercado literario completamente distinto. La actitud del artista que escribe sólo lo que le gusta y cómo le gusta, cede poco a poco a la del escritor profesional que debe tener en cuenta ante todo el público al que se dirige y para el que escribe. Allí aprende la lección de la síntesis eficaz. El secretario de redacción, Luis Pardo, es un maestro implacable. Aunque Quiroga lo defina entonces en una carta (agosto de 1907) como "retórico, español y comerciante", unos veinte años más tarde reconocerá que Pardo "fue quien exigió el cuento breve hasta un grado inaudito de severidad", y por eso debe a su influencia "el destrozo de muchos cuentos por falta de extensión, pero le debe también en gran parte el mérito de los que han resistido". Pardo lo obligó a escribir en la forma más apretada posible. Una página de la revista era todo lo que le consentía. Allí debía caber el cuento entero con su ilustración (generalmente concebida y ejecutada en el más elaborado estilo Art Nouveau). Quiroga protestaba pero aprendía a su costa la eficacia del estilo telegráfico, el valor de cada palabra, la estrategia de los adjetivos, el impacto de toda imagen concreta. Para el decadente que aún languidecía dentro de él, ninguna mejor disciplina.

El éxito de sus colaboraciones aparece en la crónica de sus cartas. "Por aquí voy mejorando visiblemente [declara en julio 15, 1906]. Fuera del mayor conocimiento que la gente tiene de mí —han dado en elogiarme de lo lindo —resulta que *Caras y Caretas*, fuera de los cuentos que les agradan mucho, me han pedido notas para ser ilustradas con fotografías. Ya apareció "El hipnotismo al alcance de todos" y en el próximo número saldrá "La esgrima

criolla". Por cada una de estas notas me dan $ 30, y $ 20 por cada cuento. Como podrá aparecer uno de cada uno por mes, son $ 50 útiles.— Ítem: un Ricardo Rojas, poeta y amigo, me ofreció colaboración en "La Nación", 40 centavos línea. Se trata de una serie de artículos con seudónimo que hay siempre en la primera página. Tiene un grupo de 15 escritores para tales artículos diarios. Aunque al principio no me publiquen sino uno por mes, la cosa es buena. De modo que cuando veas un artículo firmado: Delagoa, acuérdate del viejo Aquilino. Este es el sensible cambio habido en mi lento avance hacia la plata profusa. Estoy con tales cosas bastante satisfecho de mí mismo, y además con tres o cuatro cuentos para libro que he escrito últimamente. Trabajo bien, con ganas, con energía y deseo de no desmentir por un momento mis aspiraciones de muchacho, que son las grandes". En otra carta (mayo 7, 1907) incita a Fernández Saldaña: "Cuando vengas, tráeme cosas tuyas, caricaturas o ilustraciones. Sé que en C. y C. están flacos de dibujantes. Como ahora soy poco menos que de la casa, plata podríamos ganar".

También se encuentran en la misma correspondencia opiniones literarias, proyectos de trabajo y comentarios diversos que permiten reconstruir el rumbo actual de sus preocupaciones. Así, en diciembre 24, 1906, hace una suerte de balance en que señala la distancia que lo separa seguramente de su primo, todavía aferrado a la estética consistorial: "Yo he dado tal vuelco en cuestión miras y procedimientos de arte, que de cinco años a esta parte he mudado de pellejo, con ideas y todo". "Sobre todo hay algo que me exaspera aún: Pasquale Gaetano Rapagnetta. Y este ridículo calvo te marea todavía con su papel de arcángel anunciador: Gabrielle D'Annunzio...— Sabe Dios que el mote de sincerista que me aplicaste es toda mi guía, mi esperanza y mi fe". Más abajo, después de citar aquellos versos de D'Annunzio que todavía lo hechizan y seguirán rondándolo hasta la muerte, confiesa: "Y luego la cuestión estilo. En mis buenos tiempos yo creí que el estilo era cosa de palabras inesperadas, y sobre todo de frase musical. De ahí mi amor al hombre".

Hay más testimonios de sus diferencias con el primo que se irán acentuando con los años y que determinarán una suspensión cordial de todo intercambio literario. Todavía quedan en esta época restos de alguna apasionada discusión. Quiroga discrepa (marzo 2, 1907) sobre un tema para un cuento que le ha facilitado el amigo: "Tú los vistes tinterillos descoloridos y sabios, yo estornudadores

rubios. ¡Qué hacer!" Un poco antes había reconocido: "Todo proviene de ineludible individualidad". La discrepancia se marcará otra vez cuando Quiroga envía en 1908 *Historia de un amor turbio*. Ante él reconoce una escasez de invención que le preocupa desde sus comienzos: "Tú sabes que nunca fui muy presuroso en eso de argumentos dramáticos", señala en setiembre 16, 1907, y de ahí que haya pedido a su corresponsal temas para algunos cuentos. Pero no siempre se encuentra estéril: "Desde hace dos meses [apunta en febrero 6, 1908], el diablo se me ha metido en el cuerpo en forma de prodigiosa fecundidad, tanto imaginativa como laboratoria". Las oscilaciones de su Musa obedecen también a otros motivos menos literarios.

También se confiesa en cartas a José María Delgado, poeta salteño que era cinco años menor (es de 1884). Hermano de Asdrúbal, que fue compañero de las primeras andanzas, José María asoma a la vida literaria después de que Quiroga se radica en la Argentina. Cabe considerarlo como epígono del modernismo. A la muerte de Quiroga, Delgado habría de colaborar con Brignole en la primera biografía del amigo común. Las cartas que ahora le envía Quiroga están llenas de observaciones literarias, escritas con un tono de autoridad y hasta si se quiere algo patrocinador que falta por completo en las enviadas a los otros amigos, estrictos coetáneos. Aunque el narrador ya consagrado no hace pesar demasiado la distancia, ella queda marcada. Quiroga tutea a Delgado pero éste no se anima a hacerlo "por una especie de temor algo idólatra", según reconoce mucho más tarde. Las relaciones fueron sin embargo cordiales y Quiroga se esforzó por colocar la obra de su joven amigo en *Caras y Caretas*.

Más que una admiración por una poesía cuyas limitaciones veía claramente, la actitud de Quiroga revela sobre todo la fidelidad al grupo literario de sus orígenes. Aunque se creía y sentía desarraigado, continuaba unido al Uruguay y sobre todo a Salto por esos *fils mystérieux* de que hablaba tan bien Hugo. Por entonces y casi hasta su muerte, Quiroga se convierte en un embajador sin cargo de los jóvenes escritores salteños que tientan la aventura porteña. Cumple así una función esencial de padrinazgo de la que él mismo se había beneficiado al ingresar en 1902 en la vida literaria argentina bajo la guía de Lugones. Como otros hombres de su misma generación (Rodó es el mejor ejemplo), Quiroga creía firmemente en el estímulo a los jóvenes. Aunque también supo lo difícil que era obtener un

"bien poco común en esa tierra de perpetua meditación estéril", como escribe en junio 13, 1903.

Algunas de las severas observaciones que hace a Delgado sobre la poesía en general o los versos de su corresponsal en particular, contienen valiosos puntos de vista. Al comentar una composición de Delgado observa: "Está será la dificultad del verso, pero es también su fuente de riqueza por aquello de lo mucho que puede sugerir una sola palabra" (abril 1º, 1903). En momentos en que abandona definitivamente el verso, Quiroga empieza a comprender la virtud de una disciplina impuesta por el medio mismo, el valor de las limitaciones formales. En la misma carta agrega: "Lo que mata esos versos es su facilidad. Hay que trabajar un poco más, mi buen amigo. La poesía es cosa muy seria para entretenerse como quien se corta las uñas distraído para pasar el tiempo. Por lo tanto, esmérate con esos versos, retócalos o haz nuevos que sería lo mejor. Sin que todo eso implique un desánimo bochornoso, porque si hacer versos malos es malo, abandonarse es peor. Todo esto que te digo a ti me lo vengo diciendo desde hace cinco o seis años". En otra carta (junio 13, 1903) vuelve a insistir y aclara: "Voy regenerándome a fuerza de trabajo"; también le recomienda leer el prólogo de Maupassant a su novela *Pierre et Jean* porque "se aprende". En otra carta bastante larga (mayo 9, 1907) que contiene censuras anotadas verso a verso, hay un par de observaciones que revelan hasta qué punto está de vuelta de adornos europeizantes. Delgado habla de una "verde encina", y Quiroga pregunta: "¿No preferirías cambiar de árbol? ¿Localizar más el idilio? Tropo Europa..." Más abajo le advierte: "Sabes que las revistas están un poco cansadas de cristalinos poemas hueros y decadentes", frase que revela hasta qué punto la realidad literaria argentina ha modificado su rumbo. Otra vez (agosto 1907) trata de convencer a Delgado de que acepte algunas correcciones propuestas por Pardo, y argumenta: "Si quieres mi consejo, te diré que en tu lugar corregiría, desde que no se te pide anulación de idea, sino limpidez de versificación. Y como hay que sembrar para recoger, y como se siembra sudando y no jugando, y como, en el fondo, uno cree que lo que ha hecho, no puede admitir corrección sólo por haberse acostumbrado, te aconsejo en tal sentido..." La lección de Pardo daba ya fruto.

En otra carta (abril 19, 1908) advierte a su joven amigo que "las chozas no tienen tejado", pero va un poco más lejos en la corrección: "A más, reniego de la choza: me huele a Europa o a un senti-

miento falso". Esto en boca del autor de "Lemerre, Vanier & Co.", y otros ejercicios parisinos de *Los arrecifes de coral,* permite verificar el cambio operado en siete años. Por eso, cada vez que comenta alguna novedad literaria uruguaya (un libro de José L. Gomensoro en que se evoca novelescamente el ambiente del Consistorio, una novela de Horacio Maldonado para la que escribió un prólogo Rodó, el disparatado *Psalmo a Venus Cavalieri,* de Roberto de las Carreras) Quiroga no puede contener la risa. El Modernismo que él ha dejado atrás sigue triunfando en la patria lejana. Realmente, Quiroga ha mudado de piel.

Además de publicar en *Caras y Caretas* consigue colocar su producción cada vez más numerosa en *El Hogar,* en *Atlántida* en *Nosotros,* en *Papel y Tinta.* Llega incluso a colaborar en *La Nación* y no sólo con seudónimo. Todavía no está maduro sin embargo para dar el salto de la revista (a pesar de su calificada circulación) al suplemento dominical de uno de los diarios mayores. Por eso, aunque celebra su éxito y lo comenta reiteradamente con los amigos, Quiroga siente que aún no ha llegado. La nueva residencia en Buenos Aires coincide con la terminación de un cuento largo que ya había anunciado en alguna carta y que es su más ambiciosa producción hasta la fecha. Aunque escrito en 1905, *Los perseguidos* no se publicará hasta 1908. Allí paga tributo a algunos aspectos que parecían superados de su Modernismo. Pero hay otras cosas en este relato; allí se encuentra una clave para la comprensión de sus demonios interiores. El cuento se basa en un personaje real, Lucas Díaz Vélez, que según cuenta al comienzo conoció una noche en casa de Lugones. En una nota previa, Lugones confirma: "*Los perseguidos* es un cuento del género en que sobresale el autor: la historia de un loco perseguido cuyo origen real conozco, lo cual me da por cierto un papel con nombre propio y todo en la interesantísima narración". No todo lo que cuenta Quiroga es real. Lo más probable es que Díaz Vélez haya existido (aunque tal vez con otro nombre y apellido), que Quiroga lo haya conocido en casa de Lugones, que se haya sentido atraído por el "caso". Lo demás (la persecución del perseguido en que se compromete "Quiroga" en este cuento) bien puede ser ficción. Porque no hay que pensar que el "yo" del cuento coincida completamente con el "yo" del autor. Esta también es una de las ficciones literarias más aceptadas de todos los tiempos.

Por una referencia que hay cerca del final se advierte que la acción del relato ocurre en su mayor parte hacia junio de 1903, en las vísperas del viaje a Misiones. Incluso se inserta allí un diálogo en que Lugones aparece invitando a Quiroga a acompañarlo y un comentario sobre el viaje ("Fuimos y regresamos a los cuatro meses, él con toda su barba y yo con el estómago perdido") que parece sintetizar lapidariamente lo que importa de la aventura. Otros toques (el café "La Brasileña" al que asiste con López Vélez, el nombre de Horacio con que lo invoca el perseguido para reforzar la identificación) contribuyen módicamente a afirmar la *realidad* de esta extraña ficción. No cabe sin embargo considerar literalmente estos elementos reales que inserta Quiroga.

En la superficie, *Los perseguidos* cuenta el caso de un loco con manía persecutoria al que se siente irresistiblemente atraído el narrador. La atracción se manifiesta en forma perversa. Un mediodía lo ve pasar por la calle Artes. Díaz Vélez caminaba mirando vidrieras, y el relator lo sigue sin dejarse ver. Otra vez el relator es el perseguido. La situación aparece invertida, con algunos toques que recuerdan *El corazón delator* de Poe. Hay un tercer encuentro más intenso. El viaje a Misiones abre un paréntesis. Cuando el relator regresa se entera de que Díaz Vélez ya está internado. El cuento retoma ahora el asunto de "El barril del amontillado" y "El crimen del otro". La pareja íncubo-súcubo aparece una vez más aunque en este tercer avatar quiroguiano la situación se ha vuelto más compleja porque los papeles oscilan y hasta se truecan. Ostensiblemente, Quiroga ha buscado contar una historia de locos. Sus tesis —"esa terrible espada de dos filos que se llama raciocinio", o como dice en otro lugar del cuento: "La razón es cosa tan violenta como la locura y cuesta horriblemente perderla"— aparece ilustrada precisamente por la atracción que ejerce el perseguido sobre el relator hasta el punto de convertirlo, a él también, en perseguido. Esta es sólo una de las caras (la más racional) de este cuento de locos. Por debajo se revela otra historia no menos terrible.

Lo que Quiroga llama perseguidos son también los seres asaltados por deseos perversos. Esa persecución que despierta en el relator la condición de "perseguido larvado" (según anota Quiroga) tiene también otro significado muy claro. El relator se siente impulsado a seguir a Díaz Vélez por la calle, se excita enormemente ante la idea de que podía tocarlo, cuando se sientan en "La Brasileña" hasta lo

mira con ternura. Hay un momento en que siente la tentación de hundir sus dedos, bien rectos, en los ojos de Díaz Vélez, cuya mirada describe con algún detalle. Luego, al salir del café, caminan juntos hacia Charcas y conversan. Del diálogo surge que el perseguido había descubierto al relator por su reflejo en las vidrieras, exactamente como las mujeres descubren a sus Donjuanes callejeros. Cuando la situación se agrava, Díaz Vélez, es ya *su* Díaz Vélez (como lo califica Lugones en su pasaje). El relator se siente con un nudo en la garganta y arrastrado por cada palabra del perseguido hacia un abismo inminente. En otro momento, el perseguido queda bajo las miradas devoradoras del relator con "toda la expresión de un animal acorralado que ve llegar hasta él la escopeta en mira". Por fin, la locura de Díaz Vélez asume la forma, tan reveladora, del nudismo. Para cada ser la locura tiene una coreografía diferente. El relator de este cuento dibuja con toda precisión la imagen de un homosexual tan reprimido que no logra descifrar las claves que su mismo relato desparrama con toda profusión. Entiende la locura y el delirio de persecuciones, registra el hechizo y hasta el contagio. Pero es incapaz de ver qué hay debajo de esos simulacros.

Otros cuentos del período revelan preocupaciones similares. El más característico es "La lengua" que se basa en una anécdota contada por Fernández Saldaña. En carta de setiembre 3, 1906, pregunta Quiroga a su primo: "Me hablaste una vez de un asunto para cuento, en que había un individuo que le arrancó la lengua a otro, y le echó el chorro de agua, viendo enseguida en el fondo otra lengüita que salía, etc. ¿Es tuyo el asunto? Si no es, dime de dónde lo sacaste. Si es, y tú no piensas aprovecharlo, dámelo, pues se me ocurre algo bueno para hacerlo cuento". Otra carta (setiembre 12) confirma que Quiroga aprovechará el asunto que le cede el amigo. En noviembre 17, 1906, publica el relato en *Caras y Caretas* con un reconocimiento y como si se tratara de la auténtica confesión de otro perseguido.

Sin embargo, no es en cuentos como éste donde habrá de manifestarse la maduración interior de Quiroga. Algunos relatos que publica a lo largo de este período revelan mejor al cuentista que llegará a ser. Incluso sirven para marcar admirablemente la transición entre el narrador meramente literario o morboso de la época anterior y el creador de la madurez. Uno de los más característicos es "El

almohadón de pluma" (junio 13, 1907). Es la historia de una joven esposa que perece víctima de misteriosa enfermedad. Cuando van a deshacer su cama encuentran dentro del almohadón sobre el que ha estado empecinadamente recostada su cabeza durante los últimos días, un monstruoso insecto que le ha chupado hasta la última gota de sangre. En la superficie está lo morboso. Por medio de muy hábiles toques sugiere Quiroga los elementos decadentes que constituyen el marco de la historia. Desde la primera frase establece el clima malsano. El paisaje otoñal, el ámbito en que se desarrolla la historia (la casa de la novia) abunda en notas destempladas: la blancura del patio silencioso, los frisos, las columnatas, las estatuas de mármol, el brillo glacial del estuco. También el marido que ha creado ese "extraño nido de amor" es presentado con toques ominosos: Jordán es alto, tiene un semblante impasible, es un egotista. "Sólo eso me faltaba", exclama al enterarse de que su mujer está gravemente enferma. La casa es hostil, el marido remoto. Las alucinaciones de la recién casada provocan alaridos de terror: ve a un antropoide, apoyado en la alfombra sobre los dedos y con los ojos fijos en ella; luego acuden monstruos que se arrastran hasta la cama y trepan dificultosamente por la colcha. Los últimos días, delira sin cesar a media voz, en medio de las luces fúnebremente encendidas del dormitorio y el sordo retumbar de los eternos pasos del marido. La solución llega con un escalofrío de terror que también se convierte en alarido, cuando la sirvienta al levantar el almohadón y sentir su inesperado peso, lo pasa a Jordán. La descripción del insecto es repugnante. Al final hay un toque de deliberada frialdad que desmiente la pasión contenida con que Quiroga ha contado todo.

Como narración es breve y brillante. Los elementos que en anteriores relatos aparecían separados, incapaces de integrar un solo movimiento creciente, acá están dominados por una disciplina rígida que no excluye el énfasis ni la violencia. Hasta el efecto penúltimo, el insecto bruscamente revelado, resulta admirable. Ya en sus dos primeros libros había imaginado Quiroga, con cierta complacencia necrofílica, la agonía de hermosas mujeres acabadas por placeres secretos. En más de un caso, sumaba la cohabitación con animales. Hay indudables restos de estas perversiones literarias (tal vez estimuladas por Poe) en este cuento. Pero ahora Quiroga da el salto que transforma la posible historieta de vampirismo o bestialidad en franca alucinación. El supuesto toque científico final no hace sino subrayar

irónicamente hasta qué punto Quiroga está tratando temas suprarreales. Incluso desliza una sutil señal cuando la protagonista, en su alucinación, cree ver al marido bajo la forma de antropoide, de bestia torturada. Una versión completamente distinta a la anecdótica es también posible: en la impasibilidad y lejanía del marido cabe ver el motivo de los delirios eróticos de la mujer. Quiroga introduce un monstruoso insecto para no decir que el ser que ha vaciado a esta mujer es el marido: con su monstruosa indiferencia ha secado las fuentes de la vida. Sería este un caso de vampirismo al revés.

Pero son otras narraciones, que luego Quiroga llamaría "cuentos de monte", las que indican el comienzo del gran narrador que llegará a ser. Despojado de fáciles recursos, sobrio de estilo, poseedor de una visión ahondada, así se manifiesta en "La insolación", "El monte negro" y "Los cazadores de ratas". Con estos cuentos vence precisamente Quiroga esa impotencia expresiva, esa penosa infecundidad para inventar situaciones dramáticas, de las que se había quejado ya en los tiempos de su aventura parisina. Sólo en estos cuentos empieza a ser capaz de aprovechar su experiencia del mundo concreto para revelar una forma muy suya de instalarse en la realidad. Sólo aquí la anécdota es algo más que un suceso. El hecho (vivido u observado) se convierte en ficción, en realidad literaria. Nada más difícil que esta simple operación. En uno de sus relatos posteriores ("Juan Darién", de *El desierto*) habrá de comentar Quiroga que los hombres "no cuentan lo que ven sino lo que han leído sobre lo mismo que acaban de ver". Con estos tres cuentos empieza Quiroga a *contar lo que ve.*

Tal vez el más perfecto de los tres sea "La insolación" que publica en marzo 7, 1908. Está ambientado en el Chaco y buena parte de su eficacia radica precisamente en recrear un mundo que el autor conoce en carne propia. Es un mundo en que el sol, a ciertas horas, mata. Todo está regido por su terrible poder. El punto de vista que asume el narrador es el de unos animales, recurso que le permitirá más tarde crear sus célebres *Cuentos de la selva.* Para Quiroga, todos los seres vivos son iguales, por eso (como dirá asimismo en "Juan Darién") "ante la suprema ley del Universo, una vida equivale a otra vida". Esa sabiduría permitirá que el narrador se acerque a los animales sin ese aire patrocinador que empobrece casi todas las fábulas ajenas, y que permite captarlos en su verdadera

naturaleza. Sus animales son creíbles porque están observados profundamente y con simpatía, están *vistos.*

En "La insolación" son cinco fox-terriers los que facilitan el punto de vista. Quiroga detalla sus rasgos diferenciales. El principal es un cachorro llamado paradójicamente *Old.* A través de él, y de sus cuatro compañeros, enfoca Quiroga la historia del amo, ese Mister Jones, inglés perdido en el desierto chaqueño a cuya muerte asisten impotentes los perros. El narrador describe con anotaciones breves al personaje, marca su borrachera, su arrojo y su impaciencia. Tal vez haya en él algún rasgo de un tal Robert Hilton Scott que Quiroga encontró en un viaje a Misiones y cuyo establecimiento en el Paraguay visitó a principios de 1907. Hay una carta de enero 29 en que se refiere al viaje. Tal vez la imagen del inglés borracho que se desintegra en el desierto tropical sea demasiado genérica (está magníficamente desarrollada en Hudson, en Conrad y en Kipling, que ya leía Quiroga con avidez) como para pretender una identificación concreta. De todos modos, los rasgos más interesantes del cuento están en la utilización de los fox-terriers para enfocar la situación que tiene a Mister Jones como centro. De ese modo se participa en forma vicaria pero muy dramática de las peripecias que culminan con la aparición de un doble de Mister Jones (la muerte por insolación) que acaba por fundirse con él y matarlo. Se reconocen aquí las bases de un enfoque narrativo que llevará a Quiroga de los excesos subjetivos y retóricos del decadentismo a una despojada objetividad estética. Sobre esto una aclaración: no se trata de una imposible objetividad moral, como han creído algunos censores apresurados de un anterior ensayo mío sobre el tema. Es una posición estética que tiene sus raíces, eso sí, en una visión del mundo y no sólo en una ética.

Al presentar toda la historia desde el punto de vista de los fox-terriers no sólo se facilita una identificación del lector con éstos, sino que se logra una caracterización llena de irónica sonrisa y de ternura. Estos seres están dotados del encanto de lo primitivo, son imperfectos y a la vez radiantes, tienen un encanto invisible. Pero Quiroga no es Rousseau, ni por cierto La Fontaine. En sus cuentos se evita lo que cabría llamar falacia antropomórfica, en el mismo sentido en que Coleridge hablaba de la falacia patética. Sus fox-terriers no son únicamente seres primitivos y arbitrarios; son animales completos. Ven las cosas con claridad y realismo, aunque las encaran

desde un punto de vista que también incorpora lo mágico. Por eso importa la diferencia de sabiduría de los cinco fox-terriers; por eso, el principal testigo es un cachorro que aprende (con esta experiencia concreta) que la Muerte es ante todo un doble que viaja por la vida a la busca del yo. Cuando se encara con la Muerte, Old cree que es el amo. Los otros perros, por viejos, saben que ese fantasma no es el amo; saben, además, que anticipa la muerte del amo; saben asimismo que esa muerte traerá para ellos el abandono. Esa sabiduría es una visión; allí ha puesto Quiroga las bases de su objetividad. La reacción de los animales ante lo sobrenatural está presentada en términos concretos: la muerte es una experiencia que los horripila, que los hace aullar y ladrar, porque es para ellos una experiencia concreta. Como Old es demasiado joven, no lo sabe aún. Hasta cierto punto, el cuento es la historia de su aprendizaje.

Otro cuento del período, "Los cazadores de ratas" (publicado en octubre 24, 1908), vuelve a centrar en los animales el punto de vista narrativo. Sólo que aquí el animal es también el actor principal. En la víbora que habrá de causar involuntariamente una muerte, manifiesta Quiroga una vez más su penetrante intuición, su capacidad de observador. Pero este cuento no logra la sazón del anterior, tan admirable en su redondez, en la gradación perfecta de sus efectos, en el crecimiento impecable de la estructura emocional. Aquí no ha conseguido Quiroga eliminar por completo una suerte de sobreimpresión de los sentimientos humanos en los animales. En "La insolación", Mister Jones está visto siempre desde la misma distancia. Incluso cuando el narrador observa sobre él cosas que tal vez los perros ignoran, el punto de vista es exterior y algo lejano. Al final de "Los cazadores de ratas", en cambio, Quiroga siente la tentación de sentimentalizar la muerte del niño y a la imagen que tiene la víbora de cascabel (para ella es como un torpe osezno que la ataca), superpone el grito de la madre cuyo hijo ya ha sido alcanzado por el veneno. Esta falla técnica es una falla de la emoción. Quiroga carga las tintas, fuerza el patetismo y convierte en explosión externa lo que podía haber sido desgarrada conciencia interior de lo que está realmente ocurriendo. (El lector puede suponerlo.) La emoción admirablemente administrada al comunicar los sentimientos de la víbora, desborda al fin en sentimentalismo. Un poco más tarde, en "La Serpiente de cascabel" (cuento de noviembre 27, 1931) vuelve al tema con mayor rigor y hasta con toques inesperados de humor negro:

entonces resulta más visible que es la serpiente la agredida, la victimizada, por los feroces seres humanos.

De este mismo período es "El monte negro" (junio 6, 1908) en que transcribe casi literalmente su experiencia de plantador chaqueño. Allí pone un retruécano (Chaco, léase Chasco) que hasta cierto punto es muy justo. Pero el mayor interés del relato es permitir un cotejo entre lo que se cuenta del protagonista, un tal Braccamonte, y lo que Quiroga cuenta de sí mismo en sus cartas. La imaginación ha enriquecido de sueños de gloria una realidad que era más opaca y, paradójicamente, contenía sin embargo una entonación más hondamente poética. Aunque todavía no está seguro, Quiroga ha encontrado ya el verdadero rumbo. Lo que ahora necesita es concentrarse y crear, entregarse por entero a esa nueva visión que ha empezado a madurar en él, cortar del todo sus vínculos con la superficie engañosa del mundo y las letras. Pero todavía habrá de tardar algún tiempo antes de que esa necesidad interior, cada vez más urgente, encuentre forma de manifestarse y llegue hasta moldear su realidad cotidiana.

La vida continúa desarrollándose en Buenos Aires con toda regularidad. Lugones es Inspector General de Enseñanza Secundaria y por su intermedio Quiroga (al que no alcanzan sus colaboraciones para vivir) logra ser nombrado Profesor de Castellano y Literatura en la Escuela Normal Nº 8, en Bolívar 1255. Aunque tiene algunos problemas para cobrar el sueldo, las perspectivas parecen ser buenas. Vive soñando con otra cátedra, ilusión que por complejos motivos de estrategia cultural no llega a concretarse. Su protector se va a Europa en marzo 10, 1906, y se queda por allí unos nueve meses. "Lástima que no esté Lugones", se lamenta en carta a los amigos (mayo 1º, 1906); debe buscar por otro lado.

Los sueños del trópico renacen bajo la forma —que será definitiva— de Misiones. En las vacaciones de 1906 viaja a San Ignacio con otro salteño, Vicente Gozalbo, boticario y hombre de empresa. Aprovechando las facilidades que ofrece el Gobierno del Territorio a todos los que deseen dedicarse al cultivo de la yerbamate, Gozalbo y Quiroga proyectan una empresa, la Yabebirí (por el nombre de uno de los ríos de San Ignacio), que habrá de convertirlos en millonarios en menos tiempo que a la lechera, según sus cálculos. Una vez más, Quiroga busca emular las hazañas del padre. Pero el resultado será (una vez más) el fracaso. Aparentemente, el único que sacó algo más que experiencia industrial fue Gozalbo. Quiroga habrá de invertir

dinero de su madre (el propio se había evaporado hacía años) en comprar 185 hectáreas cerca de San Ignacio. En una carta de mayo 1º, 1907, ya había apuntado desde Buenos Aires: "Hace mucho frío. Hondos recuerdos misioneros vienen a achucharme en esta inclemencia, y me paso horas mascullando proyectos de vida solar y ejecutiva. Mamá está dispuesta a comprar una chacra por allá, que yo iría posiblemente a hacer andar".

El regreso a Misiones es la certificación de aquella primera experiencia deslumbradora de 1903. Ya tenía alguna idea de la parcela que quiere comprar, "con gran monte, vistas al Paraná, etc.", según apunta en carta de noviembre 18, 1906. En diciembre 24 del mismo año confiesa: "Estoy loco por hacer un poco de vida brava". Escribiendo a los amigos salteños se referirá insistentemente a "mi definitivo viaje a Misiones". Pero tarda en decidir el rumbo. Sube el Paraná en enero, acompañado de Gozalbo. Allí conoce a Scott y arrastrado por una invitación, visita su obraje en el Paraguay, a unas 18 leguas arriba del Iguazú. La descripción que hace en una carta (enero 29, 1907) tiene notables momentos: "Este es un país endiabladamente montuoso. No hay nada más que monte, sin el más elemental claro, monte hasta el Amazonas al norte, ídem hasta la cordillera al oeste, ídem hasta Corrientes al sur, e ídem hasta el Atlántico al este. Te enumero tan prolijamente esto porque es sorprendente la necesidad que se siente aquí de un pedacito de tierra en que no haya árboles y enredaderas y bejucos y tacuaras, tacuapís, tacuarembós." Por la descripción se siente que ha alcanzado el verdadero corazón verde de América. Continúa luego con detalles más precisos (temperatura, animales, un negro brasileño viejo que tiene dos perros que se llaman Suspiro y Sol de Mayo) y también con alguna nota en que asoma el poeta ("El otro día vi pasar dos papagayos, asustados aún de Orellana"). Este es el mundo compacto y primitivo que habrá de tentarlo, el paraíso perdido.

En Paraguay es picado por una ura, mosca tropical que deposita un huevo en su hombro, y que servirá de materia prima para un cuento escrito dieciocho años después del episodio y publicado en junio 6, 1925. De regreso en Buenos Aires, no cesa de añorar el trópico. Es friolento y la inclemencia del invierno porteño le hace acordarse de Misiones. En una carta de julio 19, 1907, queda una instantánea que explica en parte el hechizo que tenía para él (na-

cido en el calor de Salto) esa tierra del Norte argentino: "Aquí el invierno ha amainado dulcemente estos días, en forma de apres-midis maravillosos, que me traen olor a azahar y melón silvestre de Misiones. No hago más que pensar, como objetivo de dieta, en los tres meses que pasaré pronto en las tierras de fuego, con sol abrasador y tierra roja y agrietada, de picadas, piques y lianas pegajosas, con escopetas mortíferas en una mano y machetes afilados a piedra, en otra; con perros, aguarás y tapires mansos en el Zoo; fox-terriers blancos, vibrantes y rapidísimos en la carrera, cara mitad blanca y mitad negra y cola cortada, que comen lagartos y trepan a los árboles, y gritan cuando uno los deja en la casa y paran las orejas cuando los ven venir de lejos, y muerden generalmente en el espinazo y pocas veces en la garganta, y entre tres estiran un gato y entre cuatro detienen a una onza, y comen poco porque son chicos, y se sientan inmóviles viéndonos comer, y cuando corren en la arena se caen a menudo, y saltan con las dos manos juntas y las patas separadas, y se llaman Alí, Fox, Black, Barigüí, Pecú, Chumbita, Miliú, Acra de ti, Pondichery, Bigüí, Melaza, Carabán quilate, Guayaca, Feto, Pigimorto, Quichebe, Terracota, Belén, Pisístrato, Chule, Carabobo, Manomuerta, Palmín, Estrépito, Piolín, Violín, Amame, Venite, Sacate, Marí, Sacamuelas, Algarrobo, Cuatro y medio, Perengano y Arroz." La carta termina aquí, en esta retahila de nombres que parece confundirse con el final de una oración y que da, más vivamente que ningún texto literario, la ternura de Quiroga por los animales.

La fecha del regreso definitivo a Misiones se va postergando. En las vacaciones de 1908 Quiroga pasa dos o tres meses allí. Levanta un galpón con maderas que había cortado el año anterior y que había dejado estacionar; es una construcción rústica aunque menos caprichosa que el rancho de Saladito. Como éste, sin embargo, servirá no sólo de habitación sino de taller y hasta laboratorio. También cava un pozo, empieza a preparar la huerta. Con ayuda de un peón (que después ingresará al cuento homónimo, transfigurado por su imaginación macabra), se dedica a plantar bananos y mandioca. Va ordenando poco a poco su refugio, su isla de Robinson. Cuando regresa a Buenos Aires en el otoño está tan impregnado de esa experiencia de monte que no podrá evitar el asalto de evocaciones cada vez más urgentes y vívidas. Como el protagonista de *Historia de un amor turbio,* regresa a la gran ciudad para sentir

a cada momento la incomodidad de la vida ciudadana y añorar la idílica existencia del trópico. Dice de su personaje:

"En la noche anterior había vuelto a Buenos Aires, después de año y medio de ausencia. Sentía así mayor el fastidio del aire maloliente, de la escoba matinal sacudiendo las narices, del vaho inmundo de los sótanos de las confiterías. El bello día hacíale echar de menos su vida de allá. La mañana era admirable con una de esas temperaturas de otoño que, sobrado frescas para una larga estación a la sombra, piden el sol durante dos cuadras, nada más. Su mísera franja de cielo entre las calles evocábale la claridad de sus poderosas mañanas de campo, sus tempranas recorridas de monte, donde no se sentía más ruido que el que él hacía —el aire pesado por el olor húmedo y picante de los hongos y troncos carcomidos."

Cada vez, se le hace más difícil a Quiroga vivir en la gran ciudad. Quiere regresar cuanto antes a la selva. Pero todavía no está a punto y cuando lo esté ya no irá solo.

A fines de 1907 se casa Brignole. Quiroga se va a vivir a la calle O'Brien 233, cerca de Constitución, lugar que no conocen ni siquiera quienes viven allí, según dice en una carta. Sigue conservando un cuarto en la casa del amigo para guardar sus trastos y herramientas. Suele venir a cenar, aunque tal vez sea excesivo calificar de cena a esa taza de café con leche en la que disuelve invariablemente dos galletas marinas. Sin embargo (cuenta años más tarde Brignole) "paladeaba largamente los sorbos, y, luego de beber el último, pronunciaba la misma frase sacramental: Esto es una gran comida, sintetizando en ella su desdén por los manjares refinados y su conformidad con el parco régimen a que la dispepsia lo obligaba". Las perturbaciones digestivas eran historia vieja. Quiroga creyó liquidarlas en su primer viaje a Misiones. Pero no bien estuvo en Buenos Aires se repitieron. La temporada en el Chaco las eliminó para recrudecer apenas estuvo de regreso en la ciudad. En este año de 1907 llegan tal vez al punto culminante. En las cartas de Quiroga a Fernández Saldaña se pueden seguir las alternativas de la dispepsia. La vida que lleva es completamente antihigiénica: se acuesta tarde, duerme inmensas siestas. En febrero 10, 1906, confía en una carta brevísima pero iluminadora: "Ando con el estómago hecho el diablo hace diez días, lleno de náuseas constantes, endolorimiento de estómago, sueño pertinaz, etc. Suficiente todo para

convertirme este verano en un desabrido otoño [...]. Acabo de levantarme de la cama, tras una siesta de cocodrilo dispéptico quebrantado, repugnado." Hasta en verso asoma la famosa dispepsia; una carta (octubre 8, 1907) empieza:

> "Como no sé qué hacer, y de escribirte en prosa
> no tengo grandes ganas, y siento mi pastosa
> boca con la dispepsia que siempre va conmigo..."

La relación entre sus estados de ánimo y los caprichos de su digestión no escapaba a Quiroga. La anota en una carta de setiembre 29, 1909: "Antes el estómago me dejaba en paz las ideas; ahora me deprime, con la hipocondría consiguiente, y ganas de pegarme veinte tiros." Aunque en la misma carta reconoce que está mejorando, también anota las recaídas. Los tormentos de la mala digestión habrán de figurar también en la novela que está escribiendo hacia 1907. Atribuida al protagonista, Rohan, la dispepsia será objeto de un capítulo entero, el sexto, que revela estar apoyado en la observación más directa posible. En el capítulo siguiente, Rohan llega a la conclusión de que su estómago no está enfermo sino que el enfermo es él: "Mi depresión no es sino el lógico resultado de mis nervios debilitados por escasa alimentación; y, como, a su vez, aquélla no me permite nutrirme bien, no me queda más que este círculo vicioso: Estoy mal porque no como bien, y no puedo comer bien porque estoy mal." La claridad con que Quiroga diagnostica las causas de la dispepsia del protagonista, no le impide ser él mismo víctima de su hipocondría, de su humor negro, de rabietas súbitas y otros estados que acaban por metamorfosearse en ese buitre que lo devora.

Por estos años, Quiroga abunda en enredos amorosos que por lo general cuenta con bastante detalle a Fernández Saldaña aunque se reserva algunas historias (según dice en marzo 2, 1907) "que me dejaron el pelo blanco por dentro". Del vasto anecdotario, registrado sobre todo en sus aspectos más escabrosos, cabe destacar un solo amorío con una muchacha muy joven que vivía en Lomas y cuya boca Quiroga no se cansa de ensalzar. Las intenciones del galán son muy obvias pero la muchacha que parecía tan accesible al comienzo "ha resultado de una honradez burguesa que sus toreadas primeras no permitían presentir", según escribe en enero 23, 1906.

Otras cartas detallan episodios del moroso asedio: "La visito dos horas por semana, y en el resto de ella ni la veo siquiera. Todo esto estaría muy bien si en esas dos horas me dejaran libre con ella. Apenas un par de minutos —cuatro o seis besos como mucho— y de nuevo la maldita madre o hermana. La muchacha tiene una magnífica boca, magüer sus estúpidas ideas de recato". La ruptura llega inevitablemente un día porque Quiroga se cansa de hacer el novio con tan poco resultado: "Parece que al padre se le ocurría que yo debía ser más expresivo con él (aunque no lo veía nunca) y que debía también besar a un botija de dos años [cuenta en carta de mayo 17, 1906]. La muchacha me lo dijo como consejo, aunque la lección era evidente. Fumé un cigarro más y me fui. Le dije que me gustaba mucho besarla a ella, pero al chico, a menos que tuviese ganas, etc. No he vuelto y así ha quedado. Lástima de familia estúpida pues la muchacha tenía honda y cálida boca." Los motivos que aduce Quiroga son manifiestamente absurdos pero cabe sospechar que en la ruptura influyeron otros. Un novio tan sombrío y mayor (tenía ya 28 años), tan poco resuelto a formalizar las relaciones por un trato más cordial con el resto de la familia, no era el candidato ideal para la niña. Lo más sorprendente de estos comentarios de Quiroga es la ingenuidad que revelan.

El epitafio de esta aventura burguesa aparece casualmente en carta de octubre 8, 1906: "De mujeres te contaré que la chica de Lomas, nunca más. Sus padres se opusieron rotundamente a todo amor, y la muchacha asintió. Lástima porque la doncella era mona". Si he detallado este episodio trivial (típico del cuento del noviazgo) es porque sirvió en parte para la novela que entonces escribía Quiroga. La frustración que representa esta aventura reaparece en *Historia de un amor turbio*. La protagonista es una muchacha que también vive en Lomas con su madre y una hermana; también tiene con el narrador intensas sesiones de besos, cortadas por la brusca aparición de algún familiar: es, como la joven real, muy hermosa y de boca cálida. Aquí terminan las semejanzas. Quiroga ha eliminado al padre (lo que es significativo); ha sustituido al hermanito de dos años por medio de una doble tuerca narrativa que le permite presentar también a la protagonista como niña de nueve años en una etapa anterior de la historia, y ha modificado profundamente el motivo de la ruptura. En realidad, la muchacha de Lomas le ha servido apenas como punto de partida. Al trasponer la experiencia,

Quiroga ha enriquecido el pretexto anecdótico con temas que lo preocupaban ya desde *Los arrecifes de coral*.

En la novela el protagonista tiene también una relación erótica con la hermana mayor. En realidad, la historia aparece ordenada ahora en tres tiempos. En el más antiguo, Rohan es cortejante de Mercedes Elizalde, y Eglé (que será la protagonista) es sólo una niña de nueve años que el joven de veinte enamora sin darse cuenta. En un segundo tiempo (el central para la novela) han transcurrido ocho años y Eglé tiene ya dieciséis, la edad que tenía Mercedes cuando Rohan la cortejaba. A ella se dirige ahora el protagonista que ya tiene 28 años, como Quiroga cuando visitaba a la muchacha de Lomas. Hay un tercer tiempo que sirve de epílogo y que ocurre diez años después de la ruptura con Eglé. Este tiempo es el actual de la *Historia*, ya que forma un marco a los otros dos, evocados por Rohan. Después de haber cortado sus relaciones con Eglé, un día Rohan la visita para comprobar que es una mujer hecha y derecha (tiene ahora los 28 años que tenía Rohan cuando la cortejaba), para darse cuenta de que es imposible revivir el amor.

Muchos elementos de la nueva anécdota derivan de cuentos ya analizados: "Venida del primogénito", "Corto poema de María Angélica" y algunos hasta de "Rea Silvia". La situación equívoca de Rohan que aparece como cortejante de Mercedes al tiempo que hace el amor, inconscientemente, a la niña Eglé, y que más tarde es cortejante de ésta, aunque sigue acariciando y hasta besando a Mercedes, estaba ya esbozada en las tres narraciones anteriores. Ese es el amor turbio del título: turbio por la simultaneidad del deseo dirigido a distintas hermanas, lo que agrega un toque incestuoso y triangular; turbio, además, porque devela la atracción por niñas poseídas de precoces ardores. El tema no es exclusivamente literario, como los antecedentes de Poe y Dostoievski podrían hacer pensar. Es cierto que en ambos, como en Dante, pudo encontrar Quiroga el tema de la fascinación que ejerce la inocencia erótica de las niñas; también es cierto que Eglé es un nombre dostoievskiano (es un personaje de *Los endemoniados*). Pero en Quiroga hay algo más que influencias poéticas. En sus recuerdos cuenta Manuel Gálvez: "Una vez cuando publicó la *Historia de un amor turbio*, le declaré que me había chocado la página en que el protagonista, y no por cariño fraternal, ciertamente, sienta en las rodillas a su futura cuñada, una chica ya señorita.

"—¿Usted no lo haría?" —me preguntó.

"Y como yo protestara que no, él dijo, sencillamente, sin cinismo o aspavientos:"

"—Yo sí."

Otras influencias literarias son menos fuertes. El propio Rohan cita la *Historia de los Gadsby,* novela de Kipling, para subrayar una coincidencia. Pero nada tienen de común los argumentos de ambas obras. Sin embargo, lo más interesante de *Historia de un amor turbio* no es lo que deriva o coincide con ilustres antecedentes, sino lo que tiene de exclusivamente quiroguiano. Es tal vez su esfuerzo más logrado hasta la fecha por explorar a fondo el problema del amor. La escisión básica de la mujer en doncella y hembra resulta expresada varias veces en el libro y a través de situaciones dramáticas muy expresivas. Primero es la rivalidad que se establece casi subconscientemente entre Mercedes (ya núbil de dieciséis años) y Eglé todavía niña pero apasionada. Rohan se deja querer por la niña, se conmueve hasta preguntarle: "—Y cuando seas grande, ¿me querrás?", pero al mismo tiempo se siente ridículo y desea volver al abrazo de Mercedes. Cuando pasan los años y la situación ha cambiado, surge otra rivalidad turbia: ahora es Eglé (dieciséis años) la que está en el papel de novia, y Mercedes (de veinticuatro) la que tienta a Rohan con sus encantos más maduros y accesibles. Lo que en la primera época resultaba sólo conflicto subconsciente asoma ahora en los términos urgentes del deseo sexual que despierta Mercedes con más vigor y crudeza que Eglé. Pero hay todavía una tercera instancia en que el conflicto parece simplificarse para estallar más hondamente aún. Desaparece Mercedes como rival, y Eglé asume las dos caras de la mujer: es una virgen y es también una hembra tentadora. Pero en vez de disolver la dicotomía por la posesión, Rohan se inventa un nuevo obstáculo: un rival. De ese modo, la situación triangular cambia pero se mantiene. Cada una de esas etapas es como un círculo de la relación erótica infernal que va descendiendo Rohan. Primero todo aparece en clave (como en "Rea Silvia"); luego esa clave se despeja y Rohan cree encarar únicamente el conflicto entre amor y deseo (como en "Corto poema de María Angélica"); pero sólo en la última parte llega a enfrentar el verdadero conflicto subconsciente bajo la máscara de los celos retrospectivos. Eglé ha tenido un novio en el intervalo de su separación de

Rohan y éste vive obsesionado por visiones de las libertades que el novio debe haberse tomado con ella.

Aunque se llegue a la solución irónica (muy a la Maupassant) de descubrir diez años después que los celos no tenían mayor fundamento, el conflicto no tiene solución. Rohan es incapaz de poseer a Eglé porque es incapaz de darse. Lo grave de esta historia de amor, y lo que justifica hondamente ese calificativo de turbio, es que siempre Rohan aborda el amor en términos neuróticos. Primero es la fascinación de la inocencia ardiente de la niña; luego es el toque incestuoso de la doble atracción que ejercen las hermanas; finalmente es la situación edípica del "otro". Lo curioso es que por este camino inesperado la novela degenera también en un caso de delirio de persecuciones. Rohan se convierte a sí mismo en acosado, revelándose el vínculo subterráneo entre la novela y el cuento *Los perseguidos* que Quiroga publica en un solo volumen en 1908. Aunque las máscaras anecdóticas sean tan distintas en los dos relatos, el tema profundo es el mismo. Más significativo aún me parece que en tanto el cuento resulta logrado en su redondez narrativa y visionaria, la novela fracasa por motivos bastante complejos. Hay una doble imposibilidad en el narrador. Quiroga es incapaz de ver a Rohan con cierta distancia. Aunque el personaje no es estrictamente autobiográfico, es evidente que del punto de vista emocional Quiroga termina por identificarse con él. En una carta de junio 26, 1905, ya comunica: "He trabajado en mi novela que no será tal sino cuento. Creo no estar maduro aún para ese aliento. También Brignole, que debía ser el protagonista ha desaparecido para dar lugar a un Rohan que tiene casi todo de mí en el cuerpo de Brignole. La cosa fue porque el cuento es a base de honda psicología de amor, y el amigo Amycus no siente esas sacudidas bastante literariamente. Sin embargo, Brignole prestará al cuento sus poses de Athos y su bella impasibilidad cuando sufre dispepsia." Precisamente por esta identificación con Rohan, Quiroga no logra mostrar el mundo femenino de la novela desde otro punto de vista que el del protagonista. Como para éste, ese mundo le resulta a la vez tantalizador e incomprensible. Cuando intenta mostrarlo desde dentro, fracasa. Hay un capítulo entero (el dieciséis) en que se presenta a las mujeres en la intimidad de la casa y peleándose como chiquillas. Aquí no sólo altera Quiroga el punto de vista narrativo (ya que toda la novela es una evocación de Rohan) sino que ese ocasional sacrificio

de la unidad narrativa no consigue despejar la incógnita femenina. La conducta de las mujeres en ese capítulo sigue siendo tan impenetrable para el narrador como lo es en los restantes para Rohan.

A este defecto hay que sumar otro mayor y que también aparece en "Una estación de amor", que escribirá unos años más tarde. El personaje de Rohan está visto desde dentro pero no está intuido en sus verdaderos conflictos y en sus limitaciones. Al asumir el punto de vista de Rohan, Quiroga no consigue ver otra cosa que las que ve su personaje. Lo que dice en sus cartas sobre la muchacha de Lomas permite comprender que Rohan y Quiroga padecían de la misma ceguera. Por eso mismo es muy significativo que al definir la actitud general de Rohan, use su autor una frase ("No buscaba vocaciones, comenzando ya a sentir oscuramente la suya, que debía ser más tarde una profunda y enfermiza sinceridad consigo mismo") que de algún modo resulta eco de una confesión que aparece entonces en una de sus cartas: "Me estoy llenando de tal culto por la verdad y la sinceridad conmigo mismo, que temo mucho vaya a fracasar en cuanto a utilidad se refiera", escribe a Fernández Saldaña en junio 25, 1906, el mismo día en que también le cuenta que se apoya en Brignole y en sí mismo para componer a Rohan.

La novela es, sin embargo, mejor de lo que se ha dicho habitualmente. Su defecto básico está en parte compensado si el lector mediante una lectura atenta, puede advertir a través de la ceguera de Rohan los verdaderos móviles de su conducta. Porque esta otra historia también está dada en el libro. Tal vez Quiroga no sabía que la había puesto allí pero la vinculación del tema y del personaje con su propia situación, permitió que la novela la expresase. Hay que leer entre líneas. El tema atroz del doble surge entonces con toda evidencia. Esto no lo supieron hacer sus primeros críticos que hablan de Quiroga como "un romántico en la sobriedad elegante de su naturalismo". Para Lugones, la obra es "una confirmación incontestable" de que Quiroga es el "mejor prosista de la juventud americana". Lo que está realmente en la entraña del libro sigue invisible hasta para sus biógrafos que, sin embargo, ya en 1939 vinculan *Historia de un amor turbio* con Dostoievski. Ellos también estaban implicados, como íntimos de Quiroga, como compañeros de buena parte de su aventura vital, en la misma visión identificadora.

Hasta los amigos salteños atraviesan la novela sin entenderla mayormente como se deduce de una referencia oblicua que hace Quiroga en una carta a Fernández Saldaña (noviembre 11, 1908): "Acabo de recibir tu carta, completamente extraña. ¿Qué diablos de polémica quieres que hagamos, entendiendo tan diferentemente las cosas? Con franqueza igual a la tuya, diréte que no te hubiera creído nunca tan alejado de la verdad —y no de la verdad suma más o menos difícil, sino de la elemental, del raciocinio infantil, del simple argumento. No es posible consideremos más el caso, por lo que paso a otras cosas." Evidentemente, el orgullo de Quiroga está herido por las previsibles objeciones de su amigo; no está dispuesto a explicar qué había pretendido con su novela. Es típico de su carácter abrupto la imposibilidad de discutir abiertamente sobre aquello que más le importa. Mucho más tarde llegará a escribir que no habla de literatura con quienes no entienden. La verdad es que es incapaz de hablar de lo que sea si el interlocutor no se acerca con un tono amistoso. La hostilidad encierra aún más al hombre en su hirsuta cáscara de salvaje. A partir de este momento, escasearán cada vez más las confidencias literarias en las cartas a sus amigos. La amistad continúa pero como su concepción de la literatura está cambiando tan radicalmente, el diálogo empieza a hacerse imposible. Sólo por excepción (como en una apasionada carta a Delgado sobre *Cuentos de amor de locura y de muerte*) volverá a mostrarse el narrador ante los ojos de los amigos salteños. Ya ha descubierto que es más fácil buscar y encontrar gente con la que se pueda hablar de las cosas que a uno importan realmente, que tratar de catequizar a quienes son insensibles.

Lugones, sin embargo, sigue comprendiendo aunque tampoco vea todas las implicaciones del tema. "Cuando se hace novela así [dice en un juicio muy laudatorio de 1908], con esa gallardía, con ese buen gusto intransigente, con ese dominio de los caracteres manejados, es porque se ha nacido novelista. Además, sírvame aquí la vinculación amistosa; hay en ese el carácter, que es prenda fundamental de todo verdadero artista. Lo acerado de su estilo, representa la fría acidez interna, la ironía seria de la honradez ante las bajezas de la vida y del oficio. Su concisión característica, denuncia la calidad cortante; puesto que conciso quiere decir, estrictamente, tallado. Y sin querer, acabo de describir su estilo. El estilo definitivo a que ha llegado con sorprendente rapidez. Flor y fruto confunden en él la caricia flotante del perfume con el sabor firme de lo maduro. Todo lo que es superior descúbrese por estas simultaneidades, que concen-

tran en una aptitud las fuerzas habitualmente consecutivas. Quien vive a un tiempo su otoño, y su primavera, realiza en geórgica dicha la paradoja homérica que inmortalizó los jardines de Alcinoo."

Como señalaron en 1939 sus biógrafos, nadie reconoció entonces la influencia de Dostoievski, y fue necesario que el propio Quiroga la denunciara en carta de 1935. Pero la omisión de la época es explicable: pocos críticos rioplatenses conocían entonces la obra del novelista ruso. Es probable que la mayoría de lectores haya reaccionado como Gálvez, escandalizados por la audacia de ciertas situaciones. El libro era audaz en un medio que creía inmoral a Zola y apenas conocía a Maupassant. Su desafío está explícito en el título y en el tema mismo; también queda muy a la vista en algunos pasajes de la novela. En el capítulo XV, toda la náusea que despierta en Rohan la hipocresía burguesa, su tartufismo sexual, parece expresado en los términos más duros y desdeñosos. Allí se reconoce al autor.

Ya Quiroga se sabía un ser fuera de serie, un perseguido, un fronterizo como dirá más tarde a Martínez Estrada. El libro que publica en 1908 es un guantazo mucho más insolente en realidad que *Los arrecifes de coral,* porque va más lejos, cala más hondo. Es también más sutil porque Quiroga ha dejado caer las más obvias exquisiteces del decadentismo algo fantasioso para explorar algunos personajes típicos del mundo burgués porteño del Novecientos. A través de Rohan, y también de los personajes de *Los perseguidos,* Quiroga ha mostrado las raíces alucinantes del mal. Por su carácter explosivo resulta asimismo tanto más importante que el libro haya sido publicado con la mayor sobriedad. En una carta en que proyecta su aparición (mayo 7, 1907) se ve el rumbo que ahora toma el esteticismo de Quiroga: "Pienso también hacer edición amarilla, tipo francés común, y sin carátula, por lo tanto. Me he enfangado tanto antes en decadencias, bellos gestos y singularizaciones, que tengo horror a todo lo que pueda hacer creer en una de aquellas cosas." El libro habrá de ser editado con tapas blancas, en un afán aún mayor de sobriedad. Ya no hacía falta seguir asustando al lector con mujeres ojerosas y amarillas. La sustancia verdaderamente explosiva estaba bien adentro.

Mientras el cuento "Eglé Elizalde" se transforma lentamente en la novela *Historia de un amor turbio,* Quiroga vive en la realidad una experiencia de amor que calará más hondo de lo que ninguna

otra hasta la fecha; es posible que algunos elementos de la misma hayan sido aprovechados también en la novela. Entre las alumnas de la Escuela Normal, el joven profesor ha descubierto a una que empieza por mirarlo muy fijamente. No es quizá la más bonita pero es apenas núbil, tiene ojos azules, es rubia. Para Quiroga, Ana María Cires representa el prototipo femenino. No es la única alumna que lo mira y que se le acerca a la salida de clase con algún pretexto más o menos pedagógico, como confía en cartas que transparentan su vanidad de gallito. "Tengo también 36 muchachas en castellano, y 36 en literatura, una de las primeras bastante mona [escribe ya en marzo 26, 1906]. Me rodean al concluir la clase, me aprietan a veces. Va bien, aunque faltan desgraciadamente las ocasiones de hablar a solas. Posible es que entrado el año, algo pase". Lo que pasa es que el profesor empieza a prolongar miradas y apartes con Ana María, como reconoce ya en octubre 8: "Hay una chica [...] que se deja mirar demasiado por mí, dándome igual placer. Lástima que no haya mejores ocasiones. En estas vacaciones veré de propasarme". Casi un año más tarde, cuando el asunto empieza a formalizarse, Quiroga descubre que no todo es rosas: "Frecuento a una chica normalista, la sola, la única de que te he hablado alguna vez [dice a su primo en setiembre 16, 1907]. He ido dos veces a su casa. Lo malo es que, como es un potro, me desorganiza la clase, debiendo para evitarlo perder en una hora de clase lo que gano en toda una tarde. No sé en qué parará eso".

El efecto es aún peor en el profesor que en la clase, como revela una carta de octubre 1º: "Ando muy mal de primavera: ésta se me ha metido en forma de una alumna —la de siempre— por la cual siento con las mismas ridículas exageraciones sentimentales de hace 8 años. Nada sabía de tu rompimiento. Creo que es siempre lo mejor, y si a mí mismo me acaece en éste mi quehacer, daré gracias a Dios, aun putéandole". A pesar de este final, es obvio que la solución que busca no es el rompimiento. En una carta en verso escrita apenas siete días después, la muchacha se metamorfosea en personaje de *El Cantar de los Cantares*:

> "La dama de que te hablo tiene un detalle de oro;
> aliento a cosa henchida de frutas y damascos."

La atracción que ejerce sobre él la nubilidad de Ana María es comprensible. Pero ahora no se trata de literatura sino de vida. Ella

es hija única, vive en Banfield con los padres y una señora amiga de la madre, que comparte la propiedad de la casa. Es una muchacha mimosa y celada por tres personas mayores que la adoran. Tiene catorce, quince, dieciséis años para los casi treinta y luego treinta de su galán que (para marcar aún más la diferencia) es también su profesor. Quiroga empieza el asedio frívolamente pero de golpe se le mete la primavera en el alma y vuelve a sentirse como ante María Esther. Pronto está ya de novio y sólo piensa en casarse. Los padres de la muchacha se resisten; ven con malos ojos a este candidato nervioso, extraño e irritable. En carta de diciembre 1º, 1907, Quiroga se queja de su agresividad: "Ayer de tarde fui a pedir visita a la casa de la chica de marras. Los padres, inmensamente guarangos y malos y brutos (lo que me ha hecho pensar en la enorme diferencia que va de una galleguita joven a un gallego viejo) dijéronme que se informarían, etc., lo que está muy bien. Lo que está mal es el modo cómo pensaban y entendían la gentileza, etc.". Otra vez parece repetirse el malentendido que acabó por separarlo de la chica de Lomas; ahora con una diferencia: Quiroga está enamorado y tascará el freno. Pero ya crece entre él y los padres de Ana María una hostilidad irreparable. Por sus palabras y las entrelíneas de la carta, se advierte que ni siquiera sospecha que buena parte del malentendido se debía a su propia agresividad y hurañía. El noviazgo se prolonga.

En las vacaciones de 1908 (noviembre 27) viaja a San Ignacio, donde se queda hasta febrero de 1909. Va no sólo a retomar contacto con una naturaleza que siempre le resultó nutricia, sino también a preparar la que habrá de ser su morada definitiva. Empieza a levantar la casa de madera que sus biógrafos describirán así más tarde: "Un armazón de postes sólidamente enclavados en la tierra sobre los que descansaba el techo, formado de vigas horizontales y angulares, y el varillaje necesario para sostener un tejado de maderas. Levantó luego las paredes clavando en los postes los tablones, anteriormente preparados y cepillados, previendo las aberturas para las ventanas y la puerta, orientada esta última hacia el Norte. Y no hubo más que construir una galería del lado de la entrada, maderar el piso, dividir el espacio interior con un tabique en dos partes desiguales, la más grande destinada a hall-comedor, la otra a dormitorio, para dar por terminado el bungalow". Mientras levanta la casa, se da tiempo para escribir algunas cosas que envía a periódicos misioneros, como *El Iguazú* y *El Diario*, de Posadas, como si quisiera que el

arraigo también fuese literario. Hay una intención detrás de estas actividades; el solitario, el misántropo, ha decidido casar. Se lo comunica a su primo en carta de abril 4, 1909, ya de regreso en Buenos Aires. El tono es más bien apologético: "Sabrás, pues, que decido casarme a fin de año. Creo sea este acto una de las cosas más estúpidas que puede hacer el hombre, tanto como meterse dentro del cuerpo cosas duras cuando se tiene hambre. Mas sabe Dios que una y otra cosas son buscadas, y de ahí mi ingreso en la grey".

Pero la decisión encuentra resistencias previsibles. Ana María está dispuesta a acompañarlo a Misiones y al fin del mundo, pero los padres se aterrorizan ante la idea de esa vida al borde de la selva. Una existencia que para Quiroga tiene sólo encantos, resulta impensable para ellos. Mientras tanto, el novio la describe en términos idílicos en una carta de setiembre 29, 1909: "Confío como Mahoma en el matrimonio y la vida en Misiones. Con mi mujer, tal como la quiero y me entiende, y con unos cuantos pellejos de víboras a romper por ahí, la cosa va. Sabrás, de paso, que Mamá va con nosotros, que Brignole irá por quince días, que toda la familia Fantasía [así llama siempre a sus futuros suegros] se va del todo allí hacia Enero, y que Bilbao y Asdrúbal piensan hacerlo hacia Semana Santa". Pero los padres de Ana María no están tan convencidos como se desprende de esta carta. Presionan a la muchacha hasta forzar una ruptura. Esa noche, Quiroga llega desesperado a casa de Brignole y llora: insulta a la vida y hasta insinúa matarse. El amigo lo retiene, frustrando sin duda el propósito. Aunque la muchacha acepta la voluntad de los padres, se va dejando languidecer hasta que el espectáculo de su tristeza conmueve a estos pobres gallegos. La reconciliación, con entrelíneas casi funerarias, termina en el restablecimiento de Ana María y en triunfal casamiento.

Con asordinadas trompetas anuncia Quiroga a su primo el acontecimiento (diciembre 3, 1909) aunque había omitido mencionar antes la ruptura, las lágrimas, la amenaza implícita de suicidio, la enfermedad de la novia. "El 30 de éste me caso. Supondrán la tanda de reflexiones que me ha acarreado esto. Pero a la verdad estaba ya mortalmente cansado de mi vida perra, entre complicadas herramientas que me llenaban la casa, y mi disparatado estómago que el diablo se lleve. No hallo manera de hacerlo entrar en caja, y seguirá siempre mortificándome si no pongo fin a esto. El fin es cambiar de soltería, de casa, de país, e irme allá, con las lagartijas y escarabajos de ma-

dera. Van con nosotros Mamá y el Migliorero [Brignole], así como suena. Este hombre se quedará allí, 10 ó 15 días, verá el país, los enfermos, y pasará a la vuelta por el Salto. Si los mirajes agarran, se irá el año próximo con sus dobles hijos. [...] Infantaré a mi mujer como Dios me ha dado a entender no pocas veces y curaré la víscera capital".

En estas cartas a Fernández Saldaña hay todavía mucha postura decadente, resabios consistoriales, alardeos eróticos, que obedecen en parte a los gustos de Quiroga pero responden sobre todo a la psicología del corresponsal. No es casual que sólo para su primo detalle Quiroga menudas incidencias sexuales que lindan en lo pornográfico. La estadía en Misiones y el casamiento habrán de eliminar para siempre este intercambio erótico. Todavía en esta última carta, Quiroga se maquilla de Don Juan para el primo, pide disculpas por casarse, alega razones higiénicas y llama al estómago "víscera capital", como si sólo se casara por prescripción médica. Hace más: en un último alarde masculino, habla de infantar a su mujer. Todo esto es más farolería que otra cosa. Los anarquistas del 900 temían caer en el ridículo si se casaban como meros burgueses; cuando Roberto de las Carreras debe ceder a la presión social y casarse con la menor que era su pupila y él mismo había seducido, escribe una carta abierta a Herrera y Reissig burlándose del sacramento impuesto a la fuerza. Mutatis mutandis, también Quiroga se siente ridículo y se excusa ante el testigo de sus alardes eróticos.

La verdad está en otro lado. Así como los desplantes de Roberto de las Carreras escondían casi seguramente un fondo de impotencia, las confidencias audaces de Quiroga disimulaban una gran timidez. Frente a la mujer, como lo revelan sus cuentos y su biografía, asumió Quiroga siempre una actitud ambivalente. Por un lado quiso parecer un hombre fatal y en buena parte lo fue (todos lo somos para alguien); se quiso ver como un conquistador, un macho que impone su virilidad y perdona con ella la intrínseca debilidad de la hembra. Esa imagen, eficaz en los sonetos modernistas y la confidencia epistolar, ofrece sólo una parte de su actitud ante el amor. La otra cara de la realidad, la más honda, es la de un ser de sensibilidad casi femenina, atravesado de angustias que lo obligan a postergar el encuentro decisivo con la mujer, que lo llevan a frustraciones casi constantes, amores imposibles y contrariados, sueños románticos, o que le permiten el expediente (puramente sexual) del comercio con

prostitutas, mujeres fáciles, adolescentes histéricas, señoras casadas e insatisfechas. Casi nunca enfrenta Quiroga a una mujer de su talla. Por eso mismo resultan tan reveladoras las bravatas de esas cartas que se compadecen mal con su tendencia a caer, una y otra vez, en el papel de novio de chiquilinas que encienden su erotismo y no lo saben satisfacer. Tal es el verdadero envés del tapiz que pretende bordar en las confidencias más o menos brutales de sus cartas al curioso primo.

La verdad es que en Ana María Cires, Quiroga pensó descubrir algo más que una muchacha que excitara su erotismo: creyó encontrar una compañera para esa vida en la selva que era su sueño más ardiente. Por eso, cuando escribe un par de años más tarde al mismo Fernández Saldaña, desde San Ignacio y ya a sus anchas en su vida de casado, el vistazo que echa a su soltería posee una sinceridad que faltaba hasta entonces en sus confidencias: "Por aquí y desde mediados de mayo [escribe en agosto 28, 1911], gozo de una salud privilegiada. Sólo yo sé cómo anduve el último año en Buenos Aires, y especialmente cuando tú fuiste. Tenía, sobre todo, una sensación digna de Muñecas: que yo no era yo. Hacía, hablaba, pensaba, pero no era yo. Un perfecto desdoblamiento, en el tormento de dormir sabiendo que hay un ladrón dentro de la pieza y sin poder hallarlo".

La sensación que allí describe Quiroga es como la que padece el viejo de *El corazón delator* de Poe: un ser acechado por el otro, la conciencia oscura del doble. Como su otro yo en *Los perseguidos*, como Rohan en las últimas páginas de *Historia de un amor turbio*, Quiroga al fin ha reconocido que lleva dentro de sí un invisible ladrón agazapado. Todo esto parece haber desaparecido en Misiones, junto a Ana María. El hombre parece al fin haber fundido las dos mitades de su ser, haberse encontrado a sí mismo. No era un ladrón lo que llevaba dentro sino un creador de mitos.

VIII

BAJO EL SIGNO DEL SOL

"Era un cinco-sentidos de la selva, entre la penumbra indefinida, la humedad hermana y el silencio vital."

San Ignacio no es la selva misma sino uno de sus umbrales, Un paso fuera del pueblo y ya se está en pleno monte, tupido, inhóspito, dócil sólo al machete. Pero también misterioso, desafiante, inquietador. Quiroga era un absoluto. La medianía lo aterraba. Al fracasar en París, y en esas versiones empalidecidas de París que encontró más tarde en Montevideo y en Buenos Aires, comprendió sin comprender que en América la solución estaba en el extremo opuesto. La ciudad es factoría, puerto, es la cabecera de la imposible Europa. América empieza a partir de sus ciudades: en esas afueras que se convierten bruscamente en pampa o desierto; en las colinas que ascienden fatalmente a montañas o cordilleras; en los parques que pronto degeneran en monte y selva. Las gracias de la civilización ya pesaban sobre este hombre de 32 años. Ahora que tiene su compañera, se arroja a la aventura: la conquista de su verdadero habitat. El viaje por el río es un viaje de retorno en el tiempo. Quiroga asciende décadas, siglos, eras. Quiere probarse definitivamente. Medirse con la única vara que no ha cambiado desde que la vida emergió oscura del seno del mar; medirse con una naturaleza que no premia ni perdona, la naturaleza que él necesita pero que será (como para Vigny) madre implacable.

El desafío es lo que espera a las puertas de San Ignacio. Para enfrentar ese desafío tiene Quiroga su experiencia del Chaco, una compañera, los manuales técnicos que le permitirán (nuevo Robinson) reinventar una civilización entera a su propia escala. San Ignacio es el umbral de la selva. Quiroga lo sabe, o lo intuye definitivamente, y se hunde en el seno agreste como quien viaja hacia sus orígenes.

La inmersión en la selva es como una fecundación. Este hijo póstumo, este hijo sin padre y que ha buscado oscuramente por espacio de 32 años al padre perdido, habrá de convertirse en su propio progenitor. Se hunde en la selva, la posee y la fecunda, para que de esa monstruosa unión nazca (renazca) el verdadero Horacio Quiroga.

A principios de 1910 llega a San Ignacio con su flamante mujer. No vienen solos. La nueva pareja está acompañada por Doña Pastora y por el fiel Brignole; más tarde llegarán también para instalarse definitivamente allí la madre de Ana María y su fiel amiga. Es un traslado en masa que obedece, sin duda, al deseo de acompañar y hasta proteger a la recién casada, pero que también responde al deseo del escritor de someter a los recalcitrantes ciudadanos al encanto de Misiones. Así lo insinúa un pasaje de la carta de diciembre 3, 1909, en que anuncia antes de la partida que Brignole "se quedará allí en San Ignacio diez o quince días, verá al país y pasará a la vuelta por Salto. Si los mirajes lo agarran, se irá el año próximo con sus dobles hijos". En la misma carta trata de catequizar también a Fernández Saldaña. Toda su vida hará este proselitismo misionero. Como D. H. Lawrence más tarde, siempre ha de soñar Quiroga con reconstruir en algún intacto lugar del mundo, una suerte de sociedad utópica de iguales que permita sortear las trampas de la vida civilizada. Este Robinson aspira a una corte entera de Viernes.

La instalación en la casa de madera es bastante precaria. El único dormitorio es el reservado para los novios; Doña Pastora dormirá en el comedor y Brignole habrá de acomodarse como sea en la galería. Pronto se descubre que con la lluvia, el techo se convierte en regadera. Se pasan la noche cambiando las camas de sitio, y el día tratando de calafatear una construcción que revela la novatada del arquitecto. Un cuento de 1922, "El techo de incienso", registra las humorísticas peripecias de la lucha. También se pueden recoger ecos autobiográficos de estos días en otro cuento, macabro hasta la locura, que se llama "El perro rabioso". No todo es goteras, por suerte. Orgulloso de su papel de anfitrión, Quiroga pasea a su mujer y a sus huéspedes por los alrededores de San Ignacio. La subcapital del Imperio Jesuítico (como la llama Quiroga en *Los desterrados*) conserva aún en 1910 los restos embellecidos por la selva de las inmensas construcciones realizadas por los indios bajo la precisa dirección de los padres. Los viajeros visitan las ruinas y se maravillan.

La actitud de Quiroga es curiosa: como residente, muestra y hasta ostenta las ruinas; pero como narrador, casi no las menciona en sus cuentos y novelas. En *Pasado amor,* (1929) las ruinas aparecen sólo como puntos de referencia para ubicar una casa y un bar a los que concurre el protagonista. En otros relatos, su presencia es aún más casual. La omisión de las ruinas no obedece (como han creído superficiales intérpretes) a una actitud iconoclasta frente a los testimonios del colonialismo. Más bien se trata de algo más profundo: Quiroga no destaca las ruinas porque forman parte de un paisaje que le está dado íntimamente. No hay camellos en el Corán aunque su benemérita figura abruma la literatura orientalista de los occidentales. Lo mismo pasa en la obra de Quiroga con las ruinas jesuísticas o con las cataratas del Iguazú. Son monumentos para el turista, artefactos del color local. Para él, en cambio, constituyen datos de una realidad familiar. Así como la mención de las ruinas es casual, también lo es la de esas espléndidas cataratas, excepto en un cuento, "El salvaje", en que funcionan como elemento central de la narración, o en un par de artículos ("Cuatro literatos", "El sentimiento de la catarata") que fijan su posición ante el tema. Quiroga no podía distraerse en la utilería fabulosa del paisaje que lo rodeaba. Iba en busca de otra cosa.

En el mes de febrero de 1910, Doña Pastora y Brignole regresan a Buenos Aires dejando a la pareja instalada, y sola, en ese San Ignacio que los indígenas llaman *Iviraromí.* Es un mundo regido por un sol convertido en fuerza implacable capaz de quemar las verduras "como al contacto de una plancha" y que en tres segundos fulmina a las hormigas rubias y en veinte a las víboras de coral, según escribe en uno de sus cuentos ("El peón") muchos años más tarde. Bajo el signo del sol habrá de desarrollarse por unos años su existencia, Quiroga aprenderá a ser implacable y ardiente, creador y destructor a la vez como esa fuerza que siempre lo clava a la tierra en busca de sombra.

La crónica de sus días y noches en San Ignacio sólo está parcialmente en las cartas que ahora escribe a Fernández Saldaña. La correspondencia se espacía. Algo se ha roto desde el momento en que Quiroga se enamora de Ana María, que proyecta casar y sentar cabeza. Las cartas al primo lejano prolongaban más allá de lo habitual, una vida de *garçon,* una actitud adolescente, que el hombre interior, el verdadero creador, ya había empezado a superar. Ahora

casado y convertido en colono, parece cada vez más incongruente aquel estilo de exacerbado erotismo. Ahora Quiroga está creando su hogar. Ha llegado por fin a la edad de hombre. El sol es su signo.

Había comprado tierras en una meseta que da al río Paraná, en un sitio que queda a media legua de distancia del pueblo y a una legua de las ruinas jesuíticas. La meseta está como a espaldas de la actividad pueblerina pero frente al río, con una magnífica vista sobre la poderosa corriente. Su valor paisajístico es enorme pero como tierra no sirve para nada. Pura piedra, le dicen riendo los nativos. Pero él se empeña porque ha descubierto allí un incomparable mirador sobre el río. El terreno era volcánico, es cierto. Intentar hacerlo habitable parecía una locura. Pero Quiroga tenía sus arranques y el desafío de esa tierra estéril, hostil, es un estímulo. Como el viejo de *La pampa de granito* de Rodó, como aquel otro alucinado Brand de Ibsen (al que dedicará notables páginas en su correspondencia de 1936), este hombre necesitaba responder al desafío de su contorno con su propio desafío.

En una novela de 1929 (*Pasado Amor*), Quiroga habrá de presentarse más tarde bajo los rasgos del protagonista, un tal Morán, y habrá de contar entonces cómo descubrió en esa tierra estéril su futuro paraíso: "Cuando yo compré esta meseta y el pedazo de monte que ve allí, todo el mundo se rió porque aquí no había sino piedras y lindas vistas. 'Si no lo viéramos trabajar como hace —dijeron en Iviraromí— creeríamos que Morán es poeta. Sólo a él se le ocurre dar mil pesos por este páramo'. Ahora resulta que todo el mundo solicita mis piedras para construir, —y gratis, porque son piedras; y Montserier, que no quiso pagar novecientos pesos por este retazo, indispensable para unir en un solo bloque sus dos mil hectáreas, estuvo aquí el mes pasado a decirme que un día u otro se vería forzado a comprarme mi propiedad para su mujer, porque tenía una espléndida vista al río".

Con tenacidad, con inspiración, Quiroga convirtió en habitables y hasta productivas esas tierras. Continuó mejorando su primitiva casa de madera, *su* casa. Para él no era lo mismo que hacerla ampliar y reparar. Quería hacerlo todo con sus manos, desde el proyecto hasta los últimos detalles de la realización material, luchando contra sus limitaciones, contra sus novatadas, contra cálculos que se sostenían sólo en el papel y recibían el duro desmentido de la realidad concreta. Quería luchar a brazo partido contra el clima y ese sol de fuego,

contra la pobreza del ambiente, contra la gente que lo rodeaba, contra su mismo agotamiento físico. Pero Quiroga tenía una ancha veta masoquista que le hacía elegir las ocasiones de forzar su cuerpo y su alma a realizar el más devastador esfuerzo. Ayudado por un vecino, don Isidoro Escalera, por algún peón muy singular que luego trasladaría a uno de sus cuentos, pero espoleado sobre todo por su tenacidad, por una fuerza interior que lo obliga a rivalizar con un invisible arquetipo heroico (ese hombre de empresa que fue su padre), Quiroga levantó la casa de madera, completó y mejoró la meseta, plantó árboles y creó (con sus propias manos) el paraíso.

Para mejorar la vista sobre el río, debió reforzar y hasta alzar un poco la meseta natural. Hizo cavar enormes hoyos que rellenó de la mejor tierra y en los que plantó las palmeras gigantes y los cedros que hoy bordean el terreno; debió cuidar pacientemente la gramilla, demasiado tierna para aquel clima solar. Su vida cotidiana se convirtió en la de un jardinero, regido por la naturaleza. Debió sentirse entonces como el primer hombre en la primer huerta del mundo. Hasta en sus cuentos habrá de incorporar ese paisaje creado por su imaginación y su esfuerzo. En "El hombre muerto" hay una descripción panorámica hecha desde los ojos del protagonista que ha caído al cruzar un alambrado: "Por entre los bananos, allá arriba, el hombre ve desde el duro suelo el techo rojo de su casa. A la izquierda, entrevé el monte y la capuera de canelas. No alcanza a ver más, pero sabe muy bien que a sus espaldas está el camino al puerto nuevo; y que en la dirección de su cabeza, allá abajo, yace en el fondo del valle el Paraná, dormido como un lago. Todo, todo, exactamente como siempre; el sol de fuego, el aire vibrante y solitario, los bananos inmóviles, el alambrado de postes muy gruesos y altos que pronto tendrá que cambiar..." Aquí, en este cuento de 1920, el paisaje aparece potencializado por la sensación creciente y como somnabúlica de la muerte. Pero en la realidad de Misiones, ese paisaje de cuento era vida.

El camino que va del puerto nuevo a San Ignacio divide la propiedad en dos partes. En la que mira al sur están la meseta, con el bungalow y las plantaciones de bananas y mandiocas (únicos especímenes que resisten el rayo del sol misionero), cercadas por un alambrado. La parte norte es un campo que se extiende hacia el Paraná, hacia la selva. Para penetrar en ella, para irla domesticando de a poco, Quiroga abre picadas que mantiene viables a fuerza

de machete. Es una lucha diaria con una naturaleza que no da tregua. Atravesando el monte, a la izquierda de la casa y de la meseta central, hay una pequeña elevación, creada especialmente por el colono. Allí acostumbraba encerrarse, lejos del ruido del hogar, a escribir sus cuentos o simplemente a leer o pensar. En plena soledad, enquistado en el corazón del monte, Quiroga crea. Entre las ramas se vislumbra la cinta plateada del río que yace "dormido como un lago".

En *Pasado amor* explica Quiroga a su protagonista y se explica: "La naturaleza de Morán era tal, que no sentía nada de lo que una separación total de millones de años ha creado entre la selva y el hombre. No era en ella un intruso, ni actuaba como espectador inteligente. Sentíase y era un elemento mismo de la naturaleza, de marcha desviada, sin ideas extrañas a su paso cauteloso en el crepúsculo montés. Era un cinco-sentidos de la selva, entre la penumbra indefinida, la humedad hermana y el silencio vital". Y más adelante al comentar lo rápidamente que vuelve Morán, después de una ausencia de dos años, a tomar contacto con la naturaleza, escribe Quiroga: "Podía Morán haberse ausentado por diez años: podía no haber vuelto a sentir ni ver un árbol, un soplo de aire puro, una madrugada, un formón. Colocado de nuevo ante una semilla, una herramienta, Morán debía acto continuo escarbar la tierra y buscar con los ojos la piedra de afilar, porque tal era el instinto racial de su naturaleza".

A espaldas de la casa está el pueblo. En el cuento que se titula "El techo de incienso" hay una descripción: "En los alrededores y dentro de las ruinas de San Ignacio, la sub-capital del Imperio Jesuítico, se levanta en Misiones el pueblo actual del mismo nombre. Constitúyenlo una serie de ranchos ocultos unos de los otros por el bosque. A la vera de las ruinas, sobre una loma descubierta, se alzan algunas casas de material, blanqueadas hasta la ceguera por la cal y el sol, pero con magnífica vista al atardecer hacia el valle del Yabebirí. Hay en la colonia almacenes, muchos más de los que se pueden desear, al punto de que no es posible ver abierto un camino vecinal, sin que en el acto un alemán, un español o un sirio, se instale en el cruce con un boliche. En el espacio de dos manzanas están ubicadas todas las oficinas públicas: Comisaría, Juzgado de Paz, Comisión Municipal, y una escuela mixta. Como nota de color, existe en las mismas ruinas —invadidas por el bosque, como es sabido —un bar, creado

en los días de fiebre de la yerba-mate, cuando los capataces que descendían del Alto Paraná hasta Posadas bajaban ansiosos en San Ignacio a parpadear de ternura ante una botella de whisky". El pueblo existe aún hoy, aunque ha crecido desde los años de esta descripción. Existe porque existen la madera y la yerba-mate. Todo gira allí en torno de la exploración de estos productos básicos. Ya en algunos de sus mejores cuentos incorporará Quiroga el testimonio de cómo se saqueaba entonces la tierra y se corrompía al hombre. Él mismo estuvo, al comienzo, asociado aunque en escala muy pequeña a la explotación de la yerba-mate. Pero sus puntos de vista diferían esencialmente del colono de tipo europeo que sólo busca el rápido enriquecimiento. En *Pasado amor* hay una página que revela su profunda actitud de hombre enraizado en aquella tierra de fronteras: "La impresión de Morán sobre el cultivo de la yerba-mate, tal como se efectuaba, no era muy risueña. Entendía él que se estaba forzando a las tiernas plantas a crecer, a agigantar precozmente un desarrollo que en condiciones naturales adquirían sin prisa, paso a paso, evitando los peligros incidentales, acostumbrándose a los forzosos, procediendo con la sabiduría de la naturaleza, a fin de llegar más tarde a las grandes luchas de la sequía y el sol, con un organismo adaptado, sobrio y enjuto. Las plantaciones nuevas prosperaban, sin duda, y la lujuria extraordinaria de las jóvenes plantas conquistaba a los especuladores. Pero aquel vicio no se obtenía sino a costa de un surmenage feroz, que hacía rendir a las plantas, en ocho o diez años, sus reservas para toda la existencia". Aquí no sólo habla el naturalista apasionado; habla también el hombre que ha echado raíces en ese mundo y al que la febril explotación colonial de la tierra repugna por su insania. Lo mismo pasa con la explotación del hombre.

Iviraromí es, además, un pueblo de fronteras. No sólo linda con la selva de la naturaleza y la brutalidad de la explotación industrial más rapaz. Linda también con la selva del hombre. En la otra margen del río Paraná está Paraguay; un poco más al Norte y al Este empieza el Brasil. Como en toda frontera, por San Ignacio pasa toda clase de seres: el que huye de algún contratiempo (quién no debe una muerte en esos tiempos de cuchillo), el que no soporta la tierra en que le ha tocado nacer, el que trata de descubrir en la fuga el olvido de sí mismo, atraviesan silenciosamente el monte o el río, como diminutos ratones (la imagen es de Quiroga) perforan el bosque virgen, y se pierden en San Ignacio. Es la tierra de fron-

teras en que aparece tanto el peón nativo que habrá de ser devorado instantáneamente por los yerbales como el excéntrico europeo, sobreviviente de guerras, revoluciones y hambres, que recorre el mundo como sonámbulo en busca de algún imposible paraíso. Quiroga no es el único ser civilizado que ha venido a parar aquí.

De ahí que le ocurran misteriosos encuentros en la selva. Un día, va abriendo picadas en el monte mientras silba algunos compases de la Rapsodia Húngara Nº 2, cuando otro silbido emerge de la selva completando y contestando su temerario esfuerzo. Es el ingeniero belga León Denis con quien trabará Quiroga larga amistad. Es éste un tipo curioso de desterrado que al morir solitario deja su fortuna a las prostitutas de Lieja, en un último desafío a la moral del mundo en que le tocó nacer. "Cuando me disponga a escribir mi pequeño Libro de San Michele [dirá Quiroga años más tarde en una carta] este Denis ha de ser un tipo del cual no me olvidaré. Sé mucho de él". Pero no llegó a cumplir la promesa aunque sí escribió de otros desterrados.

Dos de los más notables están inmortalizados en el libro del mismo título que publica en 1926. Bajo el nombre de Van-Houten presenta en el cuento homónimo a un hombre que en la vida real se llama Pablo Vandendorp: "Era belga, flamenco de origen, y se llamaba alguna vez Lo-queda-de-Van-Houten, en razón de que le faltaban un ojo, una oreja, y tres dedos de la mano derecha. Tenía la cuenca entera de su ojo vacío quemada en azul por la pólvora. El pelo, de fuego también, caíale sobre una frente muy estrecha en mechones constantemente sudados. Cedía de hombro a hombro al caminar, y era sobre todo muy feo, a lo Verlaine, de quien compartía casi la patria, pues Van-Houten había nacido en Charleroi". Salvo alguna acentuación del grotesco en este retrato literario (tenía ambas orejas, le faltaban sólo dos dedos) el hombre que llegué a conocer en un viaje a Misiones en 1949 era el mismo que Quiroga presenta en el cuento. Emergiendo de la siesta y la sombra de una galería de madera en una casa semitropical, Vandendorp me pareció más cerca de un personaje de Joseph Conrad que del pobre Lélian. Ante su figura plena de vida a los ochenta años se advierte lo que supo trasladar Quiroga a su relato: la fuerza indestructible, la jocunda actitud. No importa que el resto (anécdota, tratamiento dramático a lo Kipling) sea pura creación literaria y carezca de todo apoyo en la realidad, sin duda trivial, del hombre concreto. Para Quiroga

bastó el impulso que emanaba de esta naturaleza poderosa: la sustancia literaria, la ejemplaridad del destino trágico, serían creación exclusivamente suya.

Para muchos lectores de *Los desterrados* quizá sea penoso saber que una de sus mejores creaciones —más claras y cargadas de sombra, a la vez— esté copiada literalmente de la realidad. Juan Brun, habitante silencioso y discretísimo de ese San Ignacio que visité en 1949, era en lo esencial el mismo Juan Brown del libro. "Era argentino y totalmente criollo a despecho de una gran reserva británica [escribe Quiroga]. Había cursado en La Plata dos o tres brillantes años de ingeniería. Un día, sin que sepamos por qué, cortó sus estudios y derivó hasta Misiones. Creo haberle oído decir que llegó a Iviraromí por un par de horas, asunto de ver las ruinas. Mandó más tarde buscar sus valijas a Posadas para quedarse dos días más, y allí lo encontré yo quince años después, sin que en todo ese tiempo hubiera abandonado una sola hora el lugar. No le interesaba mayormente el país se quedaba allí simplemente por no valer sin duda la pena hacer otra cosa".

Deliberadamente omitió Quiroga en esta descripción, aunque no en el cuento mismo, los más profundos valores de esta figura. El narrador quiso poner primero en evidencia, como pórtico, las graciosas contradicciones de su aparente displicencia. Algunas palabras de sus cartas demuestran que Quiroga no dejó de advertir la verdad esencial que escondía este hombre. En una a Martínez Estrada lo llama "un gran hombre, visible y palpable en su ser moral", y en otra a Julio E. Payró comunica un rasgo conmovedor del personaje: "Ando ahora ocupado con don Juan Brun en instalar la industria de los turrones de maní... El pobre Brun está entusiasmado, y parece que con motivo. Tan pobre llegó a estar que los cinco primeros pesos ganados le parecieron diez mil. Y los empleó —los diez mil— en un par de zapatos a una sobrina que no tenía qué ponerse".

Cuando yo lo conocí, Juan Brun era ya un fantasma del hombre que fue un día. Un accidente —había sido cogido por un toro que le abrió el vientre, y aunque curado, los intestinos formaban como una bolsa sobre un costado de su cuerpo— lo redujo casi a la invalidez. Silencioso y muy altivo en su callada dulzura, vivía en un rancho en las afueras del pueblo; pasaba entonces sus mejores horas leyendo. Alguien le había prestado la vida de Quiroga escrita por sus amigos

salteños y la estaba leyendo lentamente, remontando la corriente del tiempo hasta los orígenes de ese hombre que había sido su amigo y (también) su creador. No conocía los cuentos porque Quiroga no solía hablar de literatura sino con los literatos, y a veces ni con éstos. Pero ahora que estaba leyendo esa vida ya estaba maduro para conocer su arte y para encontrar, recorriendo algunas de las páginas de *Los desterrados*, su propio doble literario.

También estaba vivo en el San Ignacio de 1949 un hombre al que Quiroga debe mucho: don Isidoro Escalera que fue no sólo el mejor y más devoto acompañante, el colaborador y consejero en la construcción de su casa y adorno de la meseta, y otro padre para los hijos futuros del narrador, sino que fue sobre todo el cronista de Misiones. Había llegado en 1897 y conocía la crónica de cada uno. Se relacionó con Quiroga desde los primeros tiempos. Gracias a su arte consumado de narrador oral, a su vivacidad, a su memoria, pudo conocer Quiroga en su misma fuente y con la misma inmediatez que si hubiera sido él mismo testigo, tantas historias que convertidas en materia literaria continúan hechizando hoy a sus lectores.

La vinculación de Quiroga con don Isidoro fue exclusivamente personal. "Nunca me mandó ninguno de sus libros", recordaba sin reproche el viejo amigo. De sus palabras, del tono con que hablaba de Quiroga, surge una amistad profunda y la seguridad de una gran admiración recíproca que tal vez allanaba toda posible diferencia intelectual y que se expresaba sin duda por ese trato sobrio y escueto que tanto gustaba a Quiroga. Por medio de don Isidoro pudo el narrador llegar directamente al corazón de ese mundo que encerraba San Ignacio, pudo vivir más cabalmente su presente al conocer mejor su pasado humano, pudo integrarse (sin renunciar del todo a la hurañía) en esa soledad salvaje que tanto añoraba. Con sus desterrados —de los que Pablo Vandendorp, Juan Brun y don Isidoro Escalera son paradigmas— mantuvo Quiroga una relación puramente humana. Lo que no le impidió llevar a algunos de ellos hasta las páginas de sus cuentos confiriéndoles la inmortalidad perdurable de la imaginación.

Mientras Quiroga iba reconociendo y ocupando su habitat, aumentando su familia (una niña llegará en 1911, un varón en el 12) y comprando tierras para explotar la yerba-mate, el creador iba acumulando dentro de sí esa experiencia humana que habría de

convertirse en arte. Trabaja mucho pero se siente solo. La relación con Ana María es buena, sobre todo al principio pero no puede compensar el intenso intercambio intelectual que Quiroga tenía en Montevideo o en Buenos Aires. Tampoco los amigos de San Ignacio pueden sustituirlo. En una carta tardía a Martínez Estrada llegó a escribir algo que fue verdad toda su vida: "No quiero hablar media palabra de arte con quien no comprenda". No podía esperar esa comprensión literaria ni de su mujer ni de sus desterrados. Quiroga rara vez posó de literato y menos entre los que sólo sabían de vida, de vida realmente vivida. Escribió siempre porque ese era su destino y para su trato con los demás hombres esa escritura era un oficio, casi secreto.

En San Ignacio tenía pocos amigos de su talla. Por su gusto en rodearse de ex-hombres y gente humilde, era mal mirado por los ricos del pueblo. En uno de los cuentos de *Los desterrados* ("La cámara oscura") evoca un banquete que dan los "aristócratas de la región —plantadores de yerba, autoridades y bolicheros", al que se niega asistir como invitado pero que presencia desde lejos en compañía de un carpintero tuerto y borracho, y de un cazador brasileño. También en *Pasado amor* se advierte la hostilidad con que tratan los demás colonos a Morán, el protagonista. Hasta cierto punto, Quiroga exageraba ese desdén por los ricos y su simpatía por los desterrados con que solía reunirse (a beber y jugar) en el bar de las ruinas. Esta doble actitud ha fortalecido la leyenda de un temperamento hirsuto que reaparece en su nutrido anecdotario. Una de las más singulares ocasiones me fue referida por Humberto Pérez, director de *El Territorio* de Posadas, en 1949. Según me cuenta, un día va a visitar a Quiroga a su finca en San Ignacio y lo encuentra trabajando. Al ver llegar a su visitante, Quiroga le pregunta abruptamente:

"—¿Qué quiere?

"—Quería verlo —atina a decir el periodista.

"—Bueno ya me ve."

Eso fue todo.

La misma imagen de desdén y orgullo ha sido preservada por Leopoldo Alonso en un artículo periodístico que ha corrido la prensa rioplatense. Alonso era vecino de Quiroga en San Ignacio y sostiene que era orgulloso, que nadie lo quería en el pueblo. Como toda leyenda, ésta tiene alguna base real. El mismo Quiroga ha contri-

buido a fijarla con su conducta y hasta a documentarla en alguno de sus cuentos. En "El techo de incienso", por ejemplo, su *alter ego* Orgaz es definido como "un hombre amigo de la naturaleza que en sus malos momentos hablaba poco y escuchaba en cambio con profunda atención un poco insolente. En el pueblo no se le quería pero se le respetaba. Pese a la democracia absoluta de Orgaz, y a su fraternidad y aun chacota con los gentiles hombres de yerbas y autoridades —todos ellos en correctos breeches—, había siempre una barrera de hielo que los separaba. No podía hallarse en ningún acto de Orgaz el menor asomo de orgullo. Y esto precisamente: orgullo, era lo que se le imputaba". También en el protagonista de *Pasado amor* asoman rasgos complementarios del mismo carácter. Sólo que aquí aparece asimismo la ternura que escondía esa frialdad, esa aparente insolencia. Morán llama a las sirvientas con un silbido "cuya brusquedad atemperaba la amistad de los ojos", dice Quiroga inmejorablemente. En otro pasaje insiste en la apariencia impasible del personaje, esos restos del dandismo de fin de siglo que compartiría con su creador. Más adelante redondea el autorretrato al apuntar: "Pero la característica de su persona era el contraste que ofrecía la dureza de su expresión en conjunto con la suavidad de su mirada. Causaba asombro ver sonreír por primera vez a Morán; cualquier cosa podía esperarse de aquel hombre tallado física y moralmente en acero, menos la dulzura de sus ojos cuando sonreía. Y esto si se pensaba en lo poco agradables que debían ser aquellos mismos ojos dominados por la ira, explicaba en gran parte la singular atracción que ejercía Morán sobre aquellos a que alcanzaba su órbita de influencia".

Como lo demuestra Alonso, no todos en San Ignacio eran capaces de reconocer esa ternura. Por eso, en la novela Quiroga acentúa la soledad esencial de Morán, aislado por una invisible sima de todo el pueblo y no sólo de la gente humilde. Porque si bien Morán no se entendía bien con los trabajadores, como lo documentan algunos pasajes de la novela, su mayor separación ocurría con los pretendidos gentilhombres de la yerba-mate. A ellos dedica el autor las páginas más aceradas de la novela, subrayando desde su condición de advenedizos sociales y católicos a machamartillo hasta la explotación ciega que hacen de la tierra y sus hombres. Con los trabajadores, en cambio, hay algo que se parece a un respeto mutuo: "Morán, por su modo de ser, por su amor al trabajo, por sus duras tareas solitarias a

la par de cualquier peón, gozaba de simpatías generales en las clases pobres. Conscientes éstas de la distancia que las separaba de Morán, agradecíanle el olvido que hacía de ella. Y en vez de bajar por esto el respeto que se le profesaba, ascendía antes bien en cálido cariño".

Aunque hay aquí rasgos evidentes de su condición de señorito metido a colono (el sahib, diría Kipling), también hay un reconocimiento de la virtud solidarizadora del trabajo. Como no era un demagogo, Quiroga no temió marcar las distancias que, a su juicio, lo separaban de la clase trabajadora. Lo hizo con esa agreste sinceridad que es su marca de fábrica y al hacerlo no pretendía señalar otra cosa que una diferencia. Íntimamente, se sentía bien sólo con cierto tipo de individuos, pero esa discriminación suya no tenía nada que ver con las diferencias sociales sino con los abismos que separan sicológicamente a los seres. Sólo hablaban su idioma los *fronterizos*, esos individuos que viven entre la realidad y el delirio. En Pablo Vandendorp y en Juan Brun encuentra Quiroga un par de formidables fronterizos. También lo es el naturalista escandinavo que en *Pasado amor* llama Halvard Ekdal. Con él y con su esposa (Inés en la novela) desarrolla Quiroga una larga amistad que está hecha de interminables partidas de ajedrez, jugadas en silencio, o de laberínticas conversaciones en que lo mejor queda callado. Una relación tal vez sublimadamente erótica se perfila con "Inés" según lo insinúa magistralmente algún pasaje de *Pasado amor*.

Otro amigo de estos días misioneros es el salteño Carlos Giambiaggi, como Quiroga voluntario desterrado en Misiones. Pero a diferencia de los otros compañeros, Giambiaggi es también artista: crea con las manos. Es pintor, grabador y hasta escultor. A él se deben los ensayos de Quiroga en el campo de la escultura. La amistad no es sólo estética. También consiste en trabajos y empresas industriales como la fabricación de yateí (dulce de maní y miel), de unas macetas especiales para el trasplante de yerba-mate, la invención de un aparato para matar hormigas, la destilación de naranjas. Ni Giambiaggi ni Quiroga eran hombre fáciles, por eso la amistad está hecha de profundas y continuas discusiones que habrán de agravarse con los años y que hasta se agriarán por cuestiones políticas. Pero este es un momento de comprensión, un momento en que Giambiaggi ilustra los cuentos de Quiroga, pinta cuadros con los mismos temas con que crea relatos su amigo y va haciendo surgir (en una gama de verdes y azules oscuros) ese mismo mundo líquido, submarino,

de las profundidades de la selva. Las alternativas de una evolución política que orienta cada vez más firmemente a Giambiaggi hacia el comunismo habrán de separarlo para siempre del anarquista sentimental que siempre fue Quiroga. La guerra de España sella la ruptura.

Toda la obra profunda que Quiroga realiza en estos años misioneros es obra callada, para sí mismo, búsqueda empecinada de una realidad que había empezado a vislumbrar durante su experiencia chaqueña y que ya le permitió crear algún cuento tan perfecto y definitivo como "La insolación". Ahora, devuelto al mundo original de la selva, en las pausas de esta empecinada recreación del paraíso, Quiroga escribe. Algunos cuentos del período pertenecen a lo más notable de su producción. Conviene repasar ahora cinco. "A la deriva" (junio 7, 1912) es ejemplar del cuento corto e intenso que Quiroga aprendió a escribir en la dura escuela de Luis Pardo. Gira en torno de una mínima anécdota: un hombre es mordido por una víbora, escapa hacia el río que lo llevará a la ciudad, a la salvación, pero el veneno lo alcanza durante el viaje y muere en un delirio de tranquila reminiscencia. Lo que da jerarquía a este cuento es la eficacia de cada línea: nada sobra, nada falta tampoco.

Más elaborado es "El alambre de púa" (agosto 23, 1912) que se apoya en una anécdota seguramente real. En otro cuento "El techo de incienso" habla Quiroga de un francés que vivía en Misiones y al que llama Bouix; era juez de San Ignacio y sus burros constituían el terror de la localidad porque andaban sueltos, devastando plantaciones, hasta que Orgaz (es decir: Quiroga) resuelve el problema con un escopetazo sobre el primer burro ladrón. Aquí está el germen que habrá de convertirse luego en la historia del toro Barigüí que no respeta alambrados y que por su potencia, por su arrojo y desfachatez, despierta la envidia de dos caballos, el alazán y el malacara. Una vez más, Quiroga elige (como en "La insolación") el punto de vista de unos animales mansos para contar una historia de locura y exceso; una vez más establece el contraste entre el ser fuerte y autónomo (el inglés en el cuento anterior, el toro en éste) que es arrastrado por su propia *hubris* al sacrificio, mientras la acción es contemplada desde el punto de vista de seres comunes (los perros en el primer cuento, los caballos en éste.) Pero ahora introduce Quiroga otro punto de vista: el de las vacas que no ocultan su admi-

ración por Barigüí. A diferencia de "La insolación", aquí el autor explica mucho y al hacerlo disminuye en parte el impacto del cuento. Sin embargo, las explicaciones no desmerecen demasiado el relato que abunda en toda suerte de felicidades. La psicología de los dos caballos está admirablemente contrastada: el alazán es viejo e ingenuo, el malacara joven y sabio. Para ponerlos en evidencia antes de la acción principal, Quiroga inventa el incidente del potrero cuya salida descubre el malacara ante el asombro del alazán. Establecida firmemente la psicología de los testigos, el narrador pasa al centro del asunto que aparece mostrado en dos instancias: la primera hazaña triunfal del toro y la venganza del chacarero. El retrato de Barigüí (nombre de uno de los fox-terriers que evoca nostálgicamente Quiroga en una carta de julio 19, 1907) es completamente dinámico: el toro aparece ya actuando. La presencia del coro de vacas no hace sino acentuar esos rasgos de virilidad insolente que Quiroga quiere subrayar. Pero la fuerza bruta (el instinto) habrá de enfrentarse con la astucia e inteligencia del hombre. Aquí el cuento sufre una transformación emocional porque Barigüí pasa de bruto triunfal a la condición de pobre bestia sangrante. De alguna manera, el cuento sugiere una suerte de lidia, una versión criolla del rito de la plaza de toros, en que la arrogante bestia termina siendo apenas un montón de carne sacrificada. Aunque no alcance la pureza de "La insolación", o la síntesis intencionada de "A la deriva", este cuento revela ya señales de esa objetividad narrativa que habrá de constituirse en la expresión más completa de la madurez de Quiroga. Alzándose por encima de los encontrados puntos de vista de los testigos (caballos, fascinadas vacas) y repartiéndose salomónicamente entre los varios agonistas (el toro, el chacarero), Quiroga consigue definir el juego del mundo al mostrar sus inconciliables perspectivas. Magistral resulta también el cuento al presentar una serie de estados de ánimo que se suceden calladamente y conducen al lector del encanto casi bucólico del primer episodio (los caballos escapando del potrero) a la crueldad, algo sádica, de la última escena con el toro desgarrado por los enormes alambres de púa. Aquí ya hay un narrador maduro.

Más simple, más hondo, es "Yaguaí" (diciembre 26, 1913), historia de un fox-terrier que pasa de las manos de un amo inglés, Mr. Cooper, a las de un brasileño, Fragoso, empeñado en enseñarle a cazar como los perros misioneros. Casi todo el cuento asume el punto de vista del perro y va mostrando su absoluta inadecuación al

medio. Es un cazador de ratas que ignora su vocación y al que se trata de forzar a adaptarse en un medio hostil. Cuando se junte con los perros de la localidad será para aprender a robar maíz y no para desarrollar sus artes de cazador. La nueva habilidad adquirida será su ruina. De alguna manera, el cuento es como una coda a "La insolación". Esto pudo haber sucedido a alguno de los fox-terriers de Mr. Jones al morir el amo. Pero al concentrar ahora el interés en uno solo y al sumarle elementos tan patéticos como la vuelta subrepticia al hogar y la muerte a manos del amo, Quiroga ha profundizado la visión, ha dejado fluir sin reservas la ternura, convirtiendo a Yaguaí en un ser con el que puede identificarse totalmente el lector. Es cierto que este cambio (que narrativamente coincide con la mutación del punto de vista al final del cuento) implica el riesgo de la sentimentalización del personaje, riesgo que no vence totalmente el narrador. Pero a través del cambio se apunta un nuevo rumbo de su visión narrativa: la objetividad se enriquece ahora de pasión. Quiroga busca más hondo sin abandonar la mirada totalizadora. De esta manera, alcanza a mostrar algo que el cuento no dice pero insinúa: Yaguaí es un desterrado también, el más patético y desamparado de todos los suyos.

En otro nivel se encuentra "La miel silvestre" (de 1912, según Quiroga) y "Los pescadores de vigas" (mayo 2, 1913). En ambos domina lo anecdótico, el trazado de personajes es convencional, un cierto gusto por explotar sutilmente los efectos del color local prima sobre la autenticidad de la experiencia. El primero, sobre todo, no se ahorra truculencias para describir la situación del protagonista, goloso de miel, que ha comido de la silvestre y ha quedado paralizado. El horror en que deriva el cuento (hormigas carnívoras empiezan a devorar el cuerpo vivo pero inmovilizado) hace recordar otros viejos ejercicios en el género de terror. La similitud con "El perro rabioso" es obvia aunque en el nuevo cuento la truculencia no es la única nota; hay felices detalles estilísticos como al indicar que los pies le hormigueaban al protagonista por efectos de la parálisis, antes de que las hormigas reales empiecen a cubrirlos. De otro calibre es, sin embargo, "Los pescadores de vigas" en que la figura de Candiyú se suma a la de otros seres simples y sacrificados de estos mismos relatos de monte. Las estampas de los obrajes de madera, la lucha del protagonista con el inmenso río para pescar las grandes vigas, tienen nobleza narrativa. También hay un sentido alegórico en la situación colonial que

el cuento define como por transparencia al presentar a ese inglés que ofrece el milagro del gramófono al indígena maravillado y que de ese modo obtiene la viga que necesita su casa. Pero no es un cuento totalmente logrado: Quiroga apunta el tema allí, lo define en breves trazos vigorosos, alude a un ambiente y una situación prometedoras, pero no ahonda.

Mucho más importantes son otros dos cuentos que también escribe por este mismo período de su primer arraigo misionero. Cuentan entre los más populares de su producción y con ellos aborda el tema de la explotación del hombre por el hombre en los maderales del Territorio. Tanto "Los mensú" (abril 3, 1914) como "Una bofetada" (enero 28, 1916) son ilustres adelantados de toda una literatura rioplatense y hasta americana de realismo social. Casi coetáneos de "Los de abajo", de Mariano Azuela (1916), en México, anticipan una copiosa producción que en los años siguientes habría de ilustrarse con "Raza de bronce", del boliviano Alcides Arguedas (1919), "La vorágine", del colombiano José Eustasio Rivera (1924), "Don Segundo Sombra", del argentino Ricardo Güiraldes (1926), "Doña Bárbara", del venezolano Rómulo Gallegos (1929), e incontables novelas más, de otras partes de América que registran la lucha del hombre americano contra su medio y contra la explotación colonial de los herederos de España. Mejor que muchas de estas narraciones, los cuentos de Quiroga encaran un aspecto fundamental de la cuestión social. En "Los mensú" el cuadro es, aunque breve, más amplio. Con admirable poder de síntesis traza Quiroga el ciclo entero de la explotación maderera colocándose en la perspectiva de sus creaturas pero sin asumir exclusivamente su punto de vista. Muestra cómo viven, sienten y hablan sus personajes pero cada situación del sintético relato está encarada (y hasta comentada) desde varios puntos de vista. El cuento empieza con una panorámica que muestra a los mensú, "ebrios de orgía pregustada", desembarcando en Posadas y gastando hasta el último céntimo de la nueva contrata en mujeres, bebida y baile. Luego se concentra en la peripecia de dos de ellos, Cayé y Podeley, y los sigue en su regreso al obraje, detalla sus trabajos y sus penas, sus placeres, sus enfermedades. Finalmente cuenta el intento de fuga que provocará la muerte de uno y el nuevo conchabo del sobreviviente, incapaz de romper el círculo vicioso de explotación en que se halla metido. Sólo la muerte (parece decir irónica y trágicamente el cuento) consigue liberar a estos esclavos. En "Una bofetada" el

cuadro está más concentrado, la dramatización es más intensa ya que todo alude a la rivalidad entre un capataz brutal y un peón que lo ofende con sólo una sonrisa. El cuento crece hasta un climax de increíble sadismo (el peón obliga a latigazos al capataz a recorrer con él la selva, hasta matarlo) que libera todas las potencias bestialmente reprimidas por el régimen de explotación maderera. Ambos cuentos son muy dramáticos de anécdota y esto explica que hayan sido aprovechados como base para una película argentina, "Prisioneros de la tierra" (dirección Mario Sofficci, 1938), que reconstruía con propiedad melodramática y general autenticidad de ambientes el mundo infernal de los obrajes. En el film, que tuvo como asesor a Darío Quiroga, hijo del narrador, se intercalan personajes y episodios de otro relato ("Los destiladores de naranja") forzándose hacia el melodrama el cuadro general. Pero su mayor mérito reside precisamente en la transcripción bastante fiel de la anécdota central de ambos cuentos.

Hay otro relato, muy posterior, que también dibuja el mundo de la explotación maderera. Se llama "Los precursores" y es de abril 14, 1929. Su anécdota ya había sido anticipada por Quiroga en una página del cuento "Los desterrados": "Para mayor extravío [dice en este cuento], iniciábase en aquellos días el movimiento obrero, en una región que no conserva del pasado jesuítico sino dos dogmas: la esclavitud del trabajo, para el nativo, y la inviolabilidad del patrón. Viéronse huelgas de peones que esperaban a Boycott, como a un personaje de Posadas, y manifestaciones encabezadas por un bolichero a caballo que llevaba la bandera roja, mientras los peones analfabetos cantaban apretándose alrededor de uno de ellos, para poder leer la Internacional que aquél mantenía en alto. Viéronse detenciones sin que la caña fuera su motivo —y hasta se vio la muerte de un sahib". En "Los precursores" este mero apunte aparece desarrollado y profundizado; además, Quiroga transforma la relación impersonal del narrador en relato en primera persona, hecho por un *mensú* de los que participan en el movimiento: la transformación enriquece y dramatiza la historia.

Con la evidencia de estos tres cuentos se puede adelantar una conclusión importante: al examinar la situación económico-social de Misiones, Quiroga no teoriza. Estudia situaciones concretas, desmonta la explotación capitalista a partir de la realidad misma. No hay simplificaciones teóricas ni esquemas más o menos marxistas, que se

superpongan a la experiencia de lo real. De ahí que si bien el narrador apunta con toda claridad y detalle la explotación a que son sometidos los *mensú*, desde los contratos leoninos que firman sin leer, hasta la estafa de la provista, desde la organización carcelaria hasta los malos tratos y el crimen; no se ciega para las debilidades que en la víctima facilitan la tarea de sus verdugos. Ve las raíces del mal en el servilismo impuesto por los jesuitas (trabajo obligatorio, inviolabilidad del patrón) y en la mecánica misma de la explotación capitalista que consume hombres como consume árboles, pero señala también los rasgos de la psicología del *mensú* que fomentan esa explotación: su sentido orgiástico del momento, su generosidad que le hace incapaz de toda previsión, su existencia de ser al margen del tiempo. El carácter aparentemente cómico de "Los precursores" no disimula la inteligencia con que Quiroga reconstruye, esta vez sí en la jerga y la visión interior del *mensú*, el delicado problema de la organización sindical. Una vez más se las ingenia para evitar una de las trampas más burdas del relato de protesta social: sus explotados son incapaces de comprender el lenguaje abstracto, la jerga intelectualoide de sus salvadores. Ignoran qué es el Boycott y qué es la huelga misma. Pero han vivido algo más simple, la experiencia de una amistad compartida (como la de Cayé y Podeley en "Los mensú"), y son capaces de movilizarse con alegría. Eso que suele llamarse solidaridad humana y que en sus cuentos Quiroga presenta como experiencia viva. Aquí pone el acento el narrador, en el nivel del hombre.

Si se compara lo que él muestra y cuenta con lo que recoge Alfredo Varela años más tarde en una novela sobre los mismos temas (*El río oscuro*, 1943), se ve la diferencia abismal entre un narrador y un panfletista. Desde un punto de vista documental es mucho más impresionante lo que dice Varela: tanto la visión social como la acumulación de casos da a su libro un indiscutible valor como protesta; pero como creación de seres y mundo, la novela de Varela no supera el nivel de lo panfletario. Obsesionado por el *problema*, Varela no ve al hombre. En Quiroga no hay problemática (como se estila decir ahora): hay hombres, enraizados en un mundo y en una tradición, hombres que explotan y hombres que son explotados, vivos ambos en sus gestos, sus palabras, sus vidas y sus muertes. Hombres captados por el narrador con una visión que atraviesa la superficie de lo real para encontrar sus oscuros móviles.

Durante su estada en Buenos Aires, escribir cuentos era una fuente de recursos. En San Ignacio habrá de convertirse en la principal entrada. Como al trasladarse a Misiones Quiroga pidió licencia en su cargo de profesor, debe vivir entonces de su pluma ya que las empresas industriales que emprende con tanto optimismo como ignorancia no le dan sino pérdidas. Ya Manuel Gálvez se ha encargado de inmortalizar en sus *Recuerdos* el fracaso de la Yabebirí que no sólo se llevó sus pesos sino los de otros amigos de Quiroga, y los de Quiroga también. Felizmente, la cotización de sus cuentos es ahora bastante buena. En *Caras y Caretas* le pagan cuarenta pesos por página y le aceptan unos tres cuentos por mes. Además colabora con folletines seudónimos que le reportan, según sus cálculos, unos cuatrocientos pesos anuales. "La cosa marcha [escribe en marzo 16, 1911]. Pero marcha despacio." Entre tanto anda gestionando un empleo del Gobierno. Tarda en conseguirlo pero al fin llega. En mayo 24, 1911, renuncia definitivamente a su cargo de profesor ya que ha sido nombrado Juez de Paz y Oficial del Registro Civil con jurisdicción en San Ignacio, es decir: en su propia casa. Ha influido en este nombramiento el Gobernador de Las Misiones, don Juan José Lanuse, que era su amigo. El puesto significa ciento cincuenta pesos mensuales y no le exige mucho. De la eficacia con que Quiroga ejercía sus funciones públicas queda constancia humorística en uno de sus mejores cuentos autobiográficos, "El techo de incienso". Es una epopeya cómica sobre su falta de dedicación al puesto, y su afán titánico de hacer en unas horas lo que ha dejado de hacer durante años. Pero detrás de la risa, muy bien administrada, aparecen como en clave liviana las obsesiones básicas de Quiroga: el sentimiento de una culpa imprecisable frente a la autoridad omnipotente; la necesidad de justificarse por medio del esfuerzo heroico; la ironía final de descubrir que no hay justificación posible porque no hay culpa ni siquiera autoridad. En términos alegóricos, Quiroga parece decir que Dios (el padre) es en definitiva indiferente. Por aquellos meses, Quiroga leía los *Motivos de Proteo* que le había hecho llegar Rodó. En una breve carta agradece el envío. Su cuento es una suerte de réplica elaborada de "La pampa de granito", parábola que figura en *Motivos*. Pero Quiroga ha agregado una última vuelta de tuerca (la inutilidad del esfuerzo) que Rodó, atleta ciego de la voluntad, era incapaz de admitir. En un cuento posterior, "En la noche", vol-

verá Quiroga al tema del esfuerzo titánico pero esta vez será para mostrar su significado más hondo.

La vida cotidiana no produce las mismas satisfacciones. Aunque Quiroga estaba muy enamorado de Ana María, había en esa relación muchos elementos que el tiempo desnudaría. La muchacha había sido criada con todo el mimo de unos padres blandos. Era hija única. Nunca había vivido en la selva. Su casamiento con un hombre mayor, aparentemente maduro y fuerte pero en realidad casi tan niño como ella en sus reacciones afectivas más profundas, es el deslumbramiento de la chiquilla ante la aventura romántica. Pero la realidad se encarga de desenmascarar las cosas. Quiroga sólo era maduro exteriormente. Tenía una psicología de adolescente, estaba sometido a los cambios más caprichosos de humor, llevaba a los demás (como a sí mismo) hasta el límite del esfuerzo humano. Vivir con un hombre así era como vivir con un tigre.

Impulsado a construir todo con sus manos, Quiroga sometió a su mujer a las torturas de la vida más primitiva a pesar de que, a pocos metros, en el pueblo, estaba la civilización. Sus exigencias eran tiránicas e incomprensibles para quien no compartiera su mística de la vida salvaje. La resistencia inevitable de Ana María engendra disputas, llantos, escenas, o un silencio atroz. Para empeorar las tensiones, viene la madre de Ana María a vivir a San Ignacio, acompañada de aquella amiga devota que ya había participado en el amorío bonaerense. Mientras el padre, don Pablo Cires, queda solo en Buenos Aires e inicia una rápida declinación que le costará la vida, la madre compra el terreno vecino al de Quiroga y se instala permanentemente a espaldas de los recién casados: dos suegras a falta de una para un hombre que consideraba la menor oposición a sus caprichos como una afrenta personal.

Pronto Quiroga está en pie de guerra con la familia de su mujer y las relaciones entre ambas casas resultan imposibles. El primer embarazo de Ana María ahonda las hostilidades porque Quiroga se opone a que sea atendida en Buenos Aires e insiste en que tenga un parto natural en su propia casa. Él mismo oficia de partera. Ana María sufre lo indecible pero se somete. La niña que nace en enero 29, 1911, será llamada Eglé en homenaje a Dostoievski. Llega después de cuatro meses de sequía, cuando ya empezaba a llover. Para Quiroga es también una bendición. Lamentablemente, por la misma

fecha muere don Pablo Cires, en Buenos Aires, en un abandono que parece aumentar las tensiones familiares. En uno de sus cuentos del período ("Los inmigrantes", diciembre 6, 1912) parece haber aprovechado Quiroga su experiencia de partero para trasmitir la lucha entre la vida y la muerte de una mujer que está a punto de dar a luz. Aunque como suele suceder a menudo, el cuento tiene un desenlace trágico que por ahora faltó a la realidad.

El segundo embarazo hace estallar nuevamente el conflicto pero esta vez el que cede es Quiroga. Su hijo Darío nacerá en Buenos Aires (enero 15, 1912) pero ya todo está envenenado. De regreso a Misiones los cónyuges chocan por la educación de los niños ("vestidos, mamaderas, género de vida, todo se llevaba a cabo según sus órdenes y enseñanzas", cuentan sus biógrafos); chocan por la frecuencia de las visitas a la casa de la suegra. Él se refugia en sus máquinas, en su taller, en su selva y en sus plantas, en sus libros y en sus cuentos. Ella llora y sufre. Se hunde en la desesperación —como hiciera en 1909, para ablandar a sus padres y conseguir a Quiroga. Pero ahora es contra el novio de entonces que levanta su dolor, su estampa de mártir. Quiroga estalla pero cede, destroza pero cede. Muy atenuado por la discreción, pero igualmente visible en las entrelíneas, asoma el conflicto en algunas cartas a su primo. Hay allí una suerte de diario intermitente de la vida en Misiones. Quiroga se siente solo. En enero 15, 1911, lamenta la muerte de Muñecas, aquel salteño que lo acompañó al Chaco y que había degenerado en perseguido, en casi fantasma; también reitera en la misma carta su adhesión al Partido Colorado y en particular a la política de Batlle ("si anduviera por ahí, me declararía profundamente colorado y furiosamente batllista"). En su segunda presidencia, don José Batlle y Ordóñez está realizando una verdadera revolución social, transformando por una política estatal de cuño paternalista, las viejas superestructuras y protegiendo con nuevas leyes al obrero, al estudiante, al jubilado, a la mujer. Sus reformas no afectan la tenencia de la tierra ni modifican el cuadro económico de la producción rural, por lo que parecen más socialistas de lo que son, pero de todas maneras representan en la época un enorme paso adelante para una nación de América hispánica. De ahí el entusiasmo de Quiroga que no era partidario ni de cintillos ni de banderas. En marzo 16 del mismo año declara: "Amigo, lo que yo hallo de eficaz en Batlle y compañía —*de grande*, te diría— es la convicción ardiente en cosas bellas: lai-

cismo, obrerismo, progreso y democracia íntima. Su manifiesto desde Europa me parece de superior sinceridad y eficacia patriótica."

Junto a estos comentarios políticos y a observaciones sobre la prolongada sequía que asuela la región, Quiroga desliza algunas notas personales, muy reveladoras. Comentando el nacimiento de Eglé escribe en la misma carta: "Tengo una infanta de 48 días, nombrada Eglé. Aprendí que las reinas abejas pueden engendrar sin macho, pero dan únicamente machos. Para hacer hembras, se requiere cópula con macho. De aquí mi satisfacción al hacer una hembra." La explicación científica parece esconder, al contrario una insatisfacción. Quiroga escribe como si quisiera convencerse (más que convencer al amigo) de que engendra hembras porque es muy macho. Pero se advierte entre líneas la disculpa de quien siente que no estuvo a la altura de la ocasión, como un tributo pagado a contrapelo a esa tradición atávica que quiere que el primer hijo sea varón, que la mejor manera de demostrar la hombría es la capacidad de engendrar machos.

Con ese mismo tono de falsa insolencia, anuncia al primo unos meses después (agosto 28): "Mi mujer está preñada", y luego agrega: "Planto yerba, tengo caballos, vaca, cabra, gato, tigre (sin hipérbole) que crio con mamadera. Espero que más tarde me de un buen zarpazo para deshacerme de él". De inmediato, un balance abrupto: "En total, soy feliz". La insatisfacción del vínculo conyugal aparece allí sólo como negativo. Lo que advierte primero el ojo es lo positivo: esa satisfacción que da la tierra. "Por ahora no pienso moverme y principalmente porque deseo ver crecer mis plantas. Esto de plantas, cuando quiere decir amor, es terriblemente agarrante: valgan Diocleciano, Coriolano, Marco Aurelio, y demás Tolstoys legumbreros." Pero ese tigre criado a mamadera, ese tigre sobre el que escribirá más tarde un cuento para *Caras y Caretas* (marzo 28, 1925), es una inquietante figura emblemática que se desliza en silencio por el paraíso de Iviraromí.

El nacimiento de Darío en Buenos Aires es comunicado en una carta (enero 20, 1912) que empieza lamentando "fastidios de todo orden aquí", sigue respondiendo puntos de la carta del primo, detalla apuros de dinero ("mi flacura económica"), proyectos industriales (piensa vender cáscaras de naranja) y sólo en el último párrafo, dos líneas, habla del recién nacido: "Desde el 15 tengo un machito, feo y ridículo". Hay algo de exhibicionismo a la inversa en esta forma de comunicar, casualmente, el nacimiento del nuevo vástago, un "machito" al fin. Hay una ternura a contrapelo que prefiere asomar por el lado de la ironía. Pero también hay una suerte de contenida irritación porque el nacimiento del chico ha implicado el viaje a Buenos Aires, los gastos y el desorden.

En otra carta (febrero 23, 1912) desde Misiones, aparece una viñeta que vale la pena recoger: "Estamos aquí desde el 10, fastidiados con la queja de los chicos, peores que tu canilla". Luego inserta una pregunta típica de agricultor sobre un tipo de hormiga que come a otras de su especie y que ocupa el resto de la carta. En otra, de junio 20, asoma una vez más su orgullo de plantador de árboles: "Por aquí, amigo, viviendo bien y contento. Te diré que en la próxima fiesta del árbol, a celebrarse también aquí por decreto, me tocará presuntamente una medalla que el Ministerio regala al vecino que haya plantado más árboles y cuide más de ellos. Si tú supieras qué forma tiene toda raíz de planta, hablaríamos un poco. Creo, sin embargo, que con los años y alguna pulgada de tierra tuya, te vendrá eso".

A veces asoma en estas cartas algún rostro de la vieja época del Consistorio. Una conferencia de Rubén Darío sobre Herrera y Reissig (que había muerto prematuramente en 1910), suscita encontrados comentarios en una carta de agosto 8, 1912. Darío había puesto a Herrera por los cuernos de la luna. Quiroga comenta: "Me alegran mucho los homenajes múltiples a Herrera y Reissig, aunque seguramente superiores al valer del aludido. Verdad es que no conozco su producción desde 1903. Me lastimó el disparate de Darío atribuyendo a los sonetos de Herrera gran influencia sobre los poetas jóvenes, siendo así que nadie se resintió de ello, a no ser el propio Lugones imitado por aquél. En fin, es agradable ver exaltado a un poeta de quien las tres cuartas partes de los turiferarios, maldijo". La óptica con que escribe Quiroga sobre su ilustre coetáneo es muy vieja. No ha leído nada posterior a 1903 y como Herrera fue de evolución tardía aunque brillante, Quiroga opina sobre la parte más débil de su producción, aquella que está muy influida por los románticos o por Lugones. Por otra parte, Quiroga opina como poeta que, aunque tres años menor que Herrera, descubrió antes que él no sólo a Lugones sino a los maestros franceses del Modernismo. Su perspectiva no sólo es incompleta sino que está falsificada por haber estado demasiado cerca en sus comienzos y completamente separado cuando el lírico de la Torre de los Panoramas emprende su verdadera metamorfosis. Este

error de óptica se prolongará en un artículo que escribe Quiroga para *El Hogar* (julio 17, 1925) sobre "El caso Lugones-Herrera y Reissig". Allí, como aquí, manifiesta su convicción de que Herrera debía mucho al poeta cordobés. Pero la carta tiene un valor mayor de generosidad si se la compara con las que escribió Herrera sobre Quiroga en los momentos de la aparición de *Los arrecifes de coral* o cuando la muerte de Ferrando. En tanto que las cartas de Herrera resuman el resentimiento y la envidia, ésta de Quiroga revela un esfuerzo de objetividad. El incidente es mínimo pero conviene aclararlo por la importancia de los escritores confrontados.

Otras cartas del período hacen bromas sobre un brote de decadentismo tardío que ha aparecido en Salto. "Jamás creí que el Salto llegara a ser nido de decadentes [escribe en octubre 16, 1912]. Yo, que no fui decadente sino difícil, pasé por aquel pago como un pajarraco extraño, especie de cuclillo incubado en nido de chingolos". Otra vez la óptica de 1912 deforma la perspectiva. Ahora no se reconoce decadente sino difícil, y se asombra de que haya jóvenes en su ciudad natal que hasta publican una revista titulada (literalmente) *Le chat noir*. De la misma fecha es una carta (febrero 16, 1913) que lo muestra muy preocupado por disimular unos mechones de pelo rebeldes en una fotografía que manda al primo: "Cuida eso sí, porque es indispensable, que cualquier artífice disimule dos mechones de pelo que he tratado de tapar inútilmente con mala tinta. Los tales mechones me dan un gratuito aire de peluquero". Restos de dandismo sobrenadan en este salvaje misionero; como se puede ver; esos mismos restos que los chismes decadentes del primo hacen arder como viejos rescoldos.

Pero al fin y al cabo, se impone Misiones, este país increíble de que habla en una carta de octubre 12, 1912: "De aquí te diré que tuvimos a una sirvienta con seudo difteria, y a la chica Eglé con tal cual fiebre de 40°6, siete días. Pero en estos países fantásticos la farsa de la naturaleza es real, y ni la sirvienta tuvo difteria ni Eglé tuvo nada". Lamentablemente, las apreturas económicas son más rebeldes y perdurables que la fiebre y la difteria. En una carta de diciembre 31, 1912, Quiroga se abre al primo. Evoca allí una profecía hecha en 1900 por los jóvenes consistoriales. Aparentemente, Fernández Saldaña se había comprometido, en el plazo de diez años, a morir en Guayaquil por la independencia americana; Quiroga había prometido escribir un libro de versos extraordinarios. Al hacer balance,

el último reconoce que no se han cumplido estas profecías, pero agrega: "Con todo, no estoy descontento de mí, bien que mi fuerte de aquel entonces —el dinero— sea ahora mi debilidad. Gentes hay, como Balzac, Dostoievski y algún otro que vivieron, no sólo pobres, sino en déficit. Lo cierto es que cuanto más afianzado mi ser interior tanto más mísero me vuelvo en lo otro". A pesar de las contrariedades y los hondísimos conflictos a que esta carta alude, Quiroga ha llegado a esta altura de su vida a una honda evidencia: su ser interior es cada día más rico, más hondo. Allí empezará a vivir desde entonces. Hay todavía otra carta (febrero 16, 1913) que contiene una anécdota de Eglé. La niña de dos años comienza a hablar y al ver un día a su padre rascándose: "¡Ti pica! —me dijo con grave convencimiento de experiencia propia". Algo de la ternura de Quiroga por esa hija primera asoma en esa anotación tan simple. Esta es la última imagen de paz. Con esta carta se interrumpe por veintiún años la correspondencia con el primo salteño.

En ese mismo período y fechada en octubre 7, 1912, Quiroga escribe a Leopoldo Lugones (que entonces se encontraba en Londres) una de las pocas cartas que ha sobrevivido de una correspondencia sin duda escasa. Hasta cierto punto esa larga carta confirma la imagen que ofrecen también las enviadas a su primo. En ella se encuentra una estampa de su vida misionera en que no falta la expresión del orgullo por sus triunfos de plantador de naranjas, una referencia muy concreta a cómo obtuvo el cargo de Juez de Paz y a quiénes debió tal nombramiento, otra a la enfermedad de Eglé (de la que también habló a Fernández Saldaña). Pero las notas nuevas son precisamente las que expresen ese vínculo profundo (literario, humano) que lo unía a Lugones. "Mi querido amigo (empieza diciéndole): Gran alegría con su carta, inesperada a la verdad, o por lo menos tan pronto. Es muy curioso el efecto de una carta como la suya, entre oficios de la gobernación, facturas de un bolichero o epístola de tal amigo naranjero de Posadas. Sus cartas me hacen un bien enorme, y me acuerdo de cierta frase suya en carta a mí, cuando estaba en Montevideo: 'el hombre se halla en la soledad como el náufrago en el mar: o nadando y a salvo, o muerto'. Esta era la esencia; y bien que yo nade con vigor, a veces tengo que hacer la plancha. Para estas ocasiones sus letras son preciosas. En el fondo, me procuran un poco de ternura conmigo mismo, recobrando así bríos".

También habla a Lugones de asuntos literarios. Vuelve al tema, ya desarrollado en una carta a Fernández Saldaña, de la visita de Rubén Darío a la América del Sur. Lo hace para marcar su distancia con el poeta y con el modernismo. En lo que dice a Lugones hay algunas afirmaciones que permiten situar muy claramente su nueva posición humana y estética. "He seguido con interés la actuación sudamericana de Darío que, como sabrá, ha andado en hombre célebre por Pernambuco, Río, Montevideo, y hasta creo que por el Salto. Como usted no ignora, yo tengo viejos rencores con Darío, el principal de todos seguramente por haberme engañado, mezclado con el disgusto de mí mismo por haberme dejado engañar conscientemente. Insisto con usted en que son reducidas las mieles en que liban sus abejas (estilo al caso), y en que fuera de la mitología griega y de algún sentimental juego de emociones, el hombre no sabe ya de dónde sacar poesía. Ciertamente —para entre nos— usted lo sabe como yo —y mejor que yo, desde luego. Me exaspera después el bombo al mejor poeta de América, tocado por cualquier Puga, o García Velloso. Sabe Dios si estos tuertos aprecian lo bueno que tiene Darío. Rubén Darío no tiene culpa, es posible; pero fomenta la culpa con su abominable falta de carácter. La altivez intelectual de Darío —que la tiene, pues no se haría lo que él hizo contra viento y marea, sin aquélla— me resulta semejante a la virginidad de una vestal que la tuviera aún por no haberse dejado introducir el miembro, real y evidentemente. Y al lado de esto, su falta de altivez en todo lo demás. Usted dijo, refiriéndose a *El amor turbio* [*Historia de un amor turbio*], que el carácter es condición prima del escritor. Tan cierto es, que aún para atreverse a dilucidar un simple color de crepúsculo, o tocar la palabra justa, se necesita lo que no tiene Darío. La procura de la palabra se parece a una mordida, y el Rubén no tiene golpe decidido y seco de mandíbula. Ahora bien, el otro día tuve un brusco enternecimiento con él, muy hondo, al ver en CyC [*Caras y Caretas*] una fotografía del tal cual certamen (inauguración, creo, de un ateneo hispanoamericano), en que Darío figuraba sentado al lado de G... y otro similar. La cara de Darío, caída, torcida, ceñuda, era la de un Cristo. Y me conmoví al verlo con esa chusma inmunda, crucificado entre dos G..., a él, un poeta, un compañero, teniendo que estar clavado en su silla, lamentablemente degradado hasta el punto de que un G... ¡lo respetaba! Desde entonces me he reconciliado lo bastante con él para perdonarle muchas cosas".

El tono emocional de este párrafo, su mezcla de admiración y rechazo, de simpatía y ternura pero también de acre juicio, demuestra hasta qué punto Quiroga se había apartado de uno de los ídolos de su juventud. En el pasaje final hay, implícita, una gran tristeza. Él que había visto a Darío en el esplendor de su existencia parisina del 1900, lo veía ahora reducido a una ruina, un figurón que otros manipulaban, un Cristo entre ladrones.

En la misma carta hay una brevísima referencia, tantalizadora por las perspectivas que abre, a Macedonio Fernández. En aquel entonces, Macedonio no había sido aún descubierto o inventado por Borges (como se verá más adelante) y era un escritor rigurosamente inédito. Quiroga lo conoce en Misiones y deja esta imagen sintética: "El fiscal es hombre quasi de letras —Macedonio Fernández— que me inquietó, al conocerlo, con un juicio sobre Rodó:

"—Es todo él, una página de Emerson.

"—Ya ve, amigo Lugones, que aún en la justicia se hallan cosas raras", es todo el comentario de Quiroga. Más raro aún, con la perspectiva de los años, es advertir que Quiroga y Macedonio Fernández pasaron uno junto al otro sin conocerse, o reconocerse, como dos trenes expresos que se cruzan en una estación perdida en la selva. Quince años más tarde, volverían a encontrarse en Buenos Aires, pero en lados opuestos de la barricada literaria: Quiroga, ya famoso, empezaría a ser escarnecido, o soslayado, por la misma joven generación de ultraístas que ensalzaría a Macedonio como supremo maestro del nuevo arte de trovar. El "quasi literato" sería el modelo de los jóvenes en tanto que Quiroga (y el mismo Lugones) empezarían a ser archivados como figuritas del pasado. La paradoja es que Macedonio (que había nacido en 1875 y era estricto coetáneo de Rodó) era algo mayor que Quiroga. Pero como reservista, en el sentido que da Thibaudet a la palabra al aplicársela a Gide, Valéry y Claudel, Macedonio lograría de viejo un aplauso que los jóvenes escamoteaban o negaban a sus contemporáneos más famosos. De estas paradojas está llena la historia de las letras.

La guerra europea que estalla en 1914 encuentra a Quiroga sólidamente asentado en Misiones. Aunque sus simpatías estaban, sin duda, en el campo de los aliados, era demasiado lúcido para aceptar todas las implicaciones de esta primera hecatombe. En un cuento que publica años más tarde ("La patria" setiembre 26, 1920), resume

su actitud definitiva ante la guerra, el nacionalismo y la ambición de poder político. Es una parábola en que un soldado herido habla a los animales de la selva. Aunque su elocuencia no es mucha, lo que dice tiene el mérito de ser explícito: "La fría razón, es exclusivamente la que nos indica la utilidad de las fronteras, de las aduanas, de los proteccionismos, de la lucha industrial. Ante la razón, el concepto de patria se confina en el proficuo marco de sus fronteras económicas. Solamente la fría razón, es capaz de orientar la expansión de la patria hacia las minas extranjeras. Sólo la razón viciada por el sofisma, puede forzarnos como hermano a un oscuro y desconocido ser a ochocientas leguas de nosotros, y advertirnos que es extranjero el vecino cuyo corazón ilumina hasta nuestro propio hogar." Pero esta actitud de lucidez frente a los mecanismos económicos que disfraza la noción de patria, no le impidió enfrentar el problema de la guerra europea en forma práctica. Desde Misiones intentó resolver algunos problemas económicos que planteaba la contienda. En dos de sus cuentos transcribe con algunas variantes imaginarias sus experiencias industriales de entonces. El más directo es tal vez "Los fabricantes de carbón" (noviembre 1918); allí aparece Quiroga (apenas disimulado bajo el nombre de Dréver) dedicado a fabricar carbón para contribuir al esfuerzo de industrialización forzosa del país; en el cuento lo ayuda un tal Rienzi, es decir su amigo Giambiaggi. El tema está presentado a la distancia de pocos meses en su aspecto humorístico. El fracaso de la empresa permite extraer conclusiones antiutilitarias que revelan la perspectiva anarquista del autor. El mayor defecto del cuento es no haber trascendido suficientemente los datos aportados por la circunstancia autobiográfica. Su mayor valor sigue siendo testimonial. Insertado en la historia principal aparece la estampa familiar de la pequeña Eglé.

Más logrado resulta "Los destiladores de naranja" (noviembre 15, 1923) que tiene como base real los experimentos realizados por Quiroga durante la guerra en busca de una fórmula perdida. La tentación de la alquimia aparece transfigurada curiosamente aquí. Todo concluye en fracaso, como en el cuento anterior y en la mera realidad. Hay incluso un final de *grand guignol* que parece gratuito y que demuestra hasta qué punto Quiroga seguía preso de alucinaciones poeianas. Pero el cuento se mantiene por el humor fresco y malicioso de la primera parte. También permite documentar una zona, muy honda, de la personalidad de Quiroga. En lo más profundo de su ser, este

perseguido, este desterrado, este cronista de pesadillas y delirios, era también un mago, un alquimista, el brujo de la tribu en plena selva.

Es imposible saber exactamente cómo eran las relaciones íntimas de Quiroga con Ana María. No hay testimonio directo, o si lo hay no ha sido divulgado. Quedan las confidencias de los amigos y conocidos, existen chismes y hasta suposiciones lamentables. Pero de todo ese material heterogéneo, no es posible extraer nada que valga la pena. Más explícitos son algunos cuentos que revelan tal vez algunos desacuerdos básicos. En "Cuento para novios" (julio 23, 1913) se detalla con humor algo hiriente la corvea que impone la paternidad: niños que lloran y enferman, noches en vela, tensiones. Por alguna carta al primo, se sabe que Quiroga llegó a lamentarse personalmente de estos aspectos inevitables de la convivencia familiar. Una versión mucho más siniestra aparece en "La gallina degollada", pero este cuento fue escrito y publicado antes de su matrimonio con Ana María. Apareció en *Caras y Caretas* el 10 de julio de 1909. Las terribles desaveniencias del matrimonio de este cuento están basadas, por otra parte, en el nacimiento sucesivo de cuatro hijos idiotas, y en la inevitable acusación que sube a la boca de uno de los cónyuges: *Tus* hijos. Pero si Quiroga pudo escribir (soñar) este cuento antes de contraer matrimonio, tal vez no sea abusivo reconocer en la mezcla de odio y apasionado amor que une a los protagonistas como una prefiguración del desgarramiento que en la realidad habría de vivir Quiroga con Ana María. En un cuento titulado "El espectro" (julio 29, 1921) habrá de mostrar Quiroga una relación amorosa que obliga a tender "hasta hacerlas sangrar, las cuerdas de nuestros corazones." Es inevitable pensar que esta tensión acabó por ser habitual en su matrimonio.

Los testimonios conocidos insinúan la violencia de las relaciones entre Quiroga y Ana María. Los estallidos de él eran salvajes. Ella sólo sabía intentar el suicidio como respuesta a esa pasión que la desgarraba. Un día, después de una pelea atroz, Ana María toma una fuerte dosis de sublimado. Era el 6 de diciembre de 1915. Pero no muere de inmediato. Quiroga tiene tiempo de acudir a la casa para volcar su cólera contra la suicida que se atreve a despojarlo de ese modo; para negarse a verla empecinadamente. Sólo cede cuando comprende que Ana María se muere realmente. Entonces este hombre orgulloso, hermético y violento, se derrumba. Durante los tres

últimos días está junto a esa mujer, su mujer, que se debate arrepentida entre la vida y la muerte. Si alguna culpa tuvo en la decisión, la expía ahora en estas horribles horas. Ana María muere el 14 de diciembre, después de nueve días de lucha. La reacción de Quiroga fue tan honda que no quiso hablar más de su mujer. Enterró en lo más profundo el recuerdo, quemó sus cartas, se encerró en el más empecinado mutismo.

Muchos años después, en su novela *Pasado amor,* Quiroga se atrevió a evocar indirectamente la muerte de Ana María. Es cierto que en la novela, ella muere de sobreparto pero hay algunos detalles sin duda auténticos. Tal vez le haya ocurrido este pequeño incidente que Quiroga muestra a través de los ojos de un tercer personaje y que evoca el protagonista a la distancia: "Morán recordó entonces —revivió como si no hubieran pasado desde aquella tarde mil años—, la inacabable fijeza con que Magdalena contempló a su mujer tendida en el catre, cuando el día antes de su muerte Morán la llevó afuera a respirar. Y la expresión de intensidad casi espantada con que siguió a Morán, cuando éste, ya caído el crepúsculo levantó en brazos a su mujer como a una criatura y la llevó adentro." En otro lugar de la novela también se evoca el último instante: "Morán no recordaba gran cosa de ese día. Había pasado las horas finales sentado en el suelo contra un árbol, a la vista del sol y los eternos aspectos iluminados de siempre, pero con el alma en un mundo de atroz pesadilla." Otros se ocupan de preparar a la muerta; Morán sólo recuerda que en medio de su estupor "había respondido No al pedido de la señora de que se colocara un crucifijo sobre el cadáver". La misma novela aporta un resumen de este matrimonio que a la distancia de unos doce años (la obra fue publicada en folletín en 1927) aún merece el nombre de martirio. Los detalles están modificados un poco pero la sustancia es precisa como un remordimiento. "No podía haber elegido Morán una mujercita más adorable y de mayor incomprensión para la vida que él llevaba y que amaba por sobre todas las cosas. Su matrimonio fue un idilio casi hipnótico, en que él puso todo su amor, y ella toda su desesperada pasión. Fuera de eso, nada había de común entre ellos." A la muerte de Lucila, "Morán quedó solo en el centro de un paisaje que parecía haber guardado, hasta en los últimos postes del alambrado, la impresión de su mujer. ¡Y en su alma! Remordimiento, sentimiento de abuso, de trasplante criminal, de martirio salvaje impuesto a una criatura de 18 años, so pretexto de

amor. Él se había creído muy fuerte con la vida, y muy tierno en el amor. Allí estaban las consecuencias."

La velada confesión de esta novela se aumenta de alguna rara confidencia a los amigos. Mucho tiempo después, al pasar un día frente al cementerio de San Ignacio con Julio E. Payró le dijo, sin preámbulos: "Está enterrada allí". Payró le preguntó si visitaba su tumba y Quiroga le contestó que jamás: "Me he olvidado completamente de todo eso". Parecía muy duro, comentó Payró al contarme este episodio, pero después he llegado a comprender que esa es la única manera de seguir viviendo para el que queda. Algunos años más tarde, Quiroga se atrevió a contar a Martínez Estrada (en una de las cartas de su soledad definitiva en San Ignacio) que el espectro de Ana María venía a visitarlo como el de Inés se aparecía a Brand en su monstruosa desolación. Pero en 1915 el suicidio de Ana María debió ser enterrado con dura mano. Sólo así pudo seguir su lucha el sobreviviente.

Una confidencia de Enrique Amorim asegura que Quiroga escribió una extensa narración, con diálogos y todo, con las alternativas de ese lento descenso en el reino de la muerte que ocupó los últimos ocho días de la vida de su mujer. Ese documento habría sido visto y en parte leído por Amorim hacia 1925. Quiroga lo guardaba celosamente entre sus papeles y el novelista salteño lo encontró por casualidad. No hay constancia de que exista todavía. Superficialmente, su mera redacción parece algo macabra. Pero tal vez Quiroga alcanzó en esa hora terrible de su culpa un desdoblamiento que no es tan infrencuente en el artista y del que queda alguna huella incluso en *Pasado Amor,* cuando describe a Magdalena contemplando la solicitud de Morán con su esposa. Hay una capacidad casi esquizofrénica, de sufrir y registrar el sufrimiento que poseen particularmente los escritores. El mismo Quiroga había sabido recoger su experiencia del delirio provocado artificialmente por "El haschich" en una ocasión que luego aprovecharía literalmente. Pero el documento sobre la muerte de Ana María no ha aparecido aún, por lo que no cabe pronunciarse.

Otra leyenda, no menos inverificable, quiere que la muerte de Ana María no sea realmente un suicidio. Aunque ya es vieja (la oí en 1948 en boca de una persona perfectamente respetable), no ha sido sustentada nunca por escrito. Creo que los inventores de esta versión quieren decir (algo melodramáticamente, es cierto) que Qui-

roga es el único y verdadero responsable de esa muerte, lo que hasta cierto punto también Quiroga dice por medio de Morán en *Pasado amor*. Es exacto que él se sentía responsable de que su mujer se haya enloquecido en la selva, de que se hubiera sentido tan desdichada como para encontrar en el sublimado una salvación, de que se atreviera a ensayar varias veces, y a dar un día de locura, ese paso decisivo. Quiroga era responsable como todos somos responsables hasta de los menores actos que realizan quienes viven con nosotros y por nosotros. En lo más hondo de su atormentada conciencia, Quiroga pasó los veintitantos años que le quedaban de vida expiando esa verdadera culpa inocente.

IX

LA CONSAGRACIÓN

"*Dos años* sin saber si una cosa que uno escribe gusta o no, no tienen nada de corto. Lo que me interesaba saber sobre todo es si se respiraba vida en eso, y no podía saber una palabra."

El suicidio de Ana María cierra definitivamente una etapa. Su agonía y su muerte convierten el paraíso de San Ignacio en purgatorio, en infierno luego. Quiroga permanece allí algunos meses pero ya no es él mismo. Algo ha muerto definitivamente en aquel mundo construido por sus manos con la pasión y la voluntad. En un cuento escrito con la perspectiva de siete años, ha quedado el testimonio de esas primeras horas de su vida sin su mujer y con los dos hijos cachorros. Se titula "El desierto" y fue publicado por primera vez en enero 4, 1923. El protagonista, Subercasaux, también ha quedado viudo y con dos niños, aunque en el cuento el varón es el mayor. "Bruscamente, como sobrevienen las cosas que no se conciben por su aterradora injusticia, Subercasaux perdió a su mujer. Quedó de pronto solo, con dos criaturas que apenas lo conocían, y en la misma casa por él construida y por ella arreglada, donde cada clavo y cada pincelada en la pared eran un agudo recuerdo de compartida felicidad. Supo al día siguiente, al abrir por casualidad el ropero, lo que es ver de golpe la ropa blanca de su mujer enterrada; y colgado, el vestido que ella no tuvo tiempo de estrenar. Conoció la necesidad perentoria y fatal, si se quiere seguir viviendo, de destruir hasta el último rastro del pasado, cuando quemó con los ojos fijos y secos las cartas por él escritas a su mujer, y que ella guardaba desde novia con más amor que sus trajes de ciudad. Y esa misma tarde supo, por fin, lo que es retener en los brazos, deshecho al fin de sollozos, a una criatura que pugna por desasirse para ir a jugar con el chico de la cocinera".

El tema central del cuento es la educación de los hijos. Lo que allí dice Quiroga es lo que él mismo aplicó en la vida real: "Las criaturas, en efecto, no temían a la oscuridad, ni a la soledad, ni a nada de lo que constituye el terror de los bebés criados entre las polleras de la madre. Más de una vez, la noche cayó sin que Subercasaux, hubiera vuelto del río, y las criaturas encendieron el farol de viento a esperarlo sin inquietud. O se despertaban solos en medio de una furiosa tormenta que los enceguecía a través de los vidrios, para volverse a dormir en seguida, seguros y confiados en el regreso de Papá. No temían a nada sino a lo que su padre les advertía debían de temer —y en primer grado naturalmente figuraban las víboras—. Aunque libres, respirando salud y deteniéndose a mirarlo todo, con sus grandes ojos de cachorros alegres, no hubieran sabido qué hacer un instante sin la compañía del padre. Pero si éste, al salir, les advertía que iba a estar tal tiempo ausente, los chicos se quedaban entonces contentos a jugar entre ellos. De igual modo, si en sus muchas y largas andanzas por el monte o el río, Subercasaux debía alejarse minutos u horas, ellos improvisaban en seguida un juego, y lo aguardaban indefectiblemente en el mismo lugar, pagando así, con ciega y alegre obediencia, la confianza que en ellos depositaba su padre. Galopaban a caballo por su cuenta, y esto desde que el varoncito tenía cuatro años. Conocían perfectamente —como toda criatura libre— el alcance de sus fuerzas, y jamás lo sobrepasaban. Llegaban a veces, hasta el Yabebirí, el acantilado de arenisco rosa.

"—Cerciórense bien del terreno, y siéntense después —les había dicho su padre.

"El acantilado se alza perpendicular a veinte metros de una agua profunda y umbría que refresca las grietas de su base. Allá arriba, disminutos, los chicos de Subercasaux se aproximaban tanteando las piedras con el pie. Y seguros, por fin, se sentaban a dejar jugar las sandalias sobre el abismo. Naturalmente, todo esto lo había conquistado Subercasaux en etapas sucesivas y con las correspondientes angustias.

"—Un día se me mata un chico —decíase—. Y por el resto de mis días pasaré preguntándome si tenía razón al educarlos así.

"Sí, tenía razón. Y entre los escasos consuelos de un padre que queda solo con huérfanos, es el más grande el de poder educar a los hijos de acuerdo con una sola línea de carácter."

Toda la primera parte de este cuento (que se precipita luego a

un trágico desenlace) detalla la vida de este viudo con dos hijos pequeños. En cada uno de sus aspectos, el cuento es documento de la vida misma de Quiroga en esos meses de su primera soledad. Allí cuenta cómo cosía la ropa suya y de los niños, cómo disecaba animales o hacía cacharros de tipo prehistórico (acompañado por la curiosidad y la invención de los hijos, "la nena modelaba con preferencia sombreros de fantasía, y el varoncito hacía indefectiblemente víboras"), cómo se pasaban las horas escuchando los mismos viejos discos en el mismo viejo gramófono, cómo al quedarse sin sirvienta Subercasaux tiene que aprender a hacer todo en la casa.

Lo que el cuento no dice (no tiene por qué decirlo) es que Quiroga no podía seguir viviendo en San Ignacio. Un buen día deja a los chicos con la odiada suegra y parte a Buenos Aires. Por segunda vez en su vida, una muerte de la que es involuntario responsable (aunque para la conciencia profunda nada es involuntario), deshace su mundo y lo impulsa a la fuga. Como en Montevideo ante el cadáver de Ferrando, ahora en San Ignacio, catorce años después, Quiroga entiende que todo ha terminado. Abandona el paraíso tan penosamente levantado con sus manos, se refugia en el caos (ajeno, monstruoso, indiferente) de la gran ciudad del Sur. Vuelve.

Primero alquila un sótano en la calle Canning 164: dos piezas amuebladas pobremente y una cocina-comedor. Allí instala su taller, con las herramientas ciudadas con más amor que su propia persona; allí vuelve a sentirse *homo faber*. Planea y luego realiza la construcción de una canoa que bautiza (tal vez pensando en Chejov) La Gaviota. Quiere seguir siendo un Robinson, aun en plena ciudad y vuelca su energía demoníaca en la mecánica. Pero está obligado también a ganarse la vida. Felizmente por esa fecha es Ministro de Relaciones Exteriores del Uruguay, un abogado salteño, Baltasar Brum. El grupo de amigos con que no ha dejado Quiroga de cartearse tiene bastante predicamento en el Gobierno. Ya en 1907 había discutido en la correspondencia con aquéllos la posibilidad de obtener algún cargo diplomático en Buenos Aires. Ahora consigue ser incorporado a la representación uruguaya en la capital argentina. Por un decreto de febrero 17, 1917, es nombrado secretario contador del Consulado General del Uruguay. El cargo es una sinecura, a no ser que se entienda lo de contador como metáfora de cuentista. Quiroga la toma como tal. En tres años asciende a Cónsul de Distrito de Segunda Clase (mayo 20, 1919) y es nombrado el mismo año

Adscripto al Consulado General (setiembre 26, 1919). Con la fortuna política de Brum —que llegará a ser Presidente de la República en el período 1919/1923, y luego Presidente del Consejo de Gobierno en 1931/1933, cuando se implanta un régimen colegiado en el Uruguay— también parece asegurada la fortuna del grupo de amigos salteños y por lo tanto la de Quiroga. De su paso por el Consulado han quedado anécdotas que lo muestran (como a tantos escritores antes que él) más dedicado a sus labores literarias que al cumplimiento de funciones burocráticas. "Su labor —él mismo la había elegido— se limitaba a confeccionar cierta fórmula B, la más fácil y rápida de hacer [cuentan sus biógrafos]. Su oficina era, en realidad, su gabinete de trabajo literario. Se encerraba en ella con su máquina de escribir, en una clausura de 'Noli me tangere' que nadie osaba perturbar. Al que se atrevía a abrir la puerta en una tarde de invierno le estaba reservado, sin embargo, un espectáculo pintoresco. Entre una humareda apestante a tabaco y a petróleo, Quiroga hacía funcionar su pianito de escribir envuelto hasta las orejas en un chal de lana, tan arrimado a la estufa portátil que el resplandor le doraba la cabeza y casi le chamuscaba la ropa. La ciudad lo había puesto frioleto como un gato doméstico".

Esta incorporación a la diplomacia también significa para Quiroga la oportunidad de llevar una vida algo más rumbosa, de exhumar su soterrada vocación de dandy, de pavonear ante sus amigos, los escritores argentinos, su influencia en las altas esferas uruguayas. Inicia entonces una serie de viajes a la patria que tienen sobre todo como motivo restablecer el contacto con los viejos compañeros del Consistorio. Es esta una época exteriormente feliz, con audiencias ministeriales, recitales poéticos, hasta el honor de disparar el cañonazo desde el Cerro de Montevideo que anunciaba entonces la puesta del sol. Hay como una necesidad de celebrar el regreso del hijo pródigo: hay también una voluntad de aturdirse. Por primera vez en su vida de desterrado, Quiroga tiene un empleo seguro, su reputación literaria va en ascenso, empiezan a reunirse a su alrededor nuevos valores. Entonces se restablece su vinculación oficial con la patria. Es la reanudación de un cordón umbilical roto bruscamente por la muerte de Ferrando.

A partir de 1917, Quiroga vuelve a asumir oficialmente la ciudadanía uruguaya. Los años que han transcurrido desde 1902 son años completamente argentinos pero ahora una segunda muerte involuntaria lo devuelve al Uruguay. Todo esto podrá parecer mera fórmula. No lo es, sin embargo. Como ocurre siempre con las fórmulas, ellas contienen un significado simbólico que no conviene despreciar. Quiroga es un hombre entrañablemente dividido y esa escisión interior se manifiesta no sólo en su personalidad y en su arte, sino en los sucesos más importantes de su vida. Uruguayo de padre argentino, nace y crece en el Uruguay pero reside en la Argentina durante toda su vida de adulto. Sin embargo, esa residencia no es totalmente argentina. Hasta 1917 sí lo es, pero a partir de esa fecha será un uruguayo en tierra argentina. Esta escisión se hace más dramática porque la Argentina no es un paisaje homogéneo, un solo habitat, para Quiroga. Ella misma está dividida en dos: por un lado, la gran ciudad que (como Montevideo o París antes) es el infierno, el castigo, la expiación; y por el otro, la selva donde él encuentra o fabrica su paraíso. Misiones resulta en la mitología personal de Quiroga el regreso a los orígenes, un Salto pero agrandado por la ficción de los sueños infantiles. Por esa lucha, por esa dialéctica biográfica tan íntima, hasta los avatares de su nacionalidad tienen importancia. No los invoco aquí con ningún afán nacionalista. Creo que Quiroga certifica elocuentemente (como Echeverría, como Ascasubi, como Hernández, como Javier de Viana, como Florencio Sánchez, como Juan Carlos Onetti) la existencia de un mundo literario rioplatense, mucho más real que el otro, producto de un parcelamiento político del siglo XIX que servía los intereses coloniales de Inglaterra y Francia.

Al solucionar su situación económica parece solucionarse también la situación literaria de Quiroga. Una actividad cumplida ya durante casi dos décadas empieza a dar perdurables frutos. Cada vez lo absorbe más y sirve para compensar la soledad y confusión de su vida afectiva. Los cuentos escritos al borde de la selva, enviados río abajo, hacia la gran ciudad, para ser impresos en *Caras y Caretas* en *Plus Ultra,* en *Fray Mocho* —ese puente de ficción que siempre mantuvo su contacto con el universo cosmopolita de Buenos Aires— han ido creando una aureola en torno suyo. Miles de lectores han descubierto en ese narrador misionero al más poderoso y original de los cuentistas rioplatenses del momento. Esos relatos que él había ido creando sin saber exactamente qué eran porque no seguían los patrones literarios del ambiente ni derivaban de una experiencia literaria imitada, fueron reconocidos como obra absolutamente origi-

nal. Ahora que está de regreso en Buenos Aires puede descubrir en los rostros de la gente, en sus palabras, el eco durable de esos cuentos.

Proyecta entonces reunirlos en un enorme volumen que aluda al título de uno de Prosper Merimée, *Cuentos de todos colores*. Quiere mostrar con la masa de su producción lo que ha hecho en esos años de exilio misionero, busca dar la medida exacta de su arte. Pero no es fácil encontrar editor para un volumen de cuarenta cuentos. En sus *Recuerdos* ha contado Gálvez las peripecias editoriales del nuevo libro de Quiroga. En 1916 había fundado Gálvez la Cooperativa Editorial Buenos Aires sobre la base de cien acciones de cien pesos cada una, pagaderas en cuotas de cinco. Él se reservaba el cargo de Secretario-Administrador que le permitía (entre otras cosas) elegir cuidadosamente a sus colaboradores. "Apenas fundada la Sociedad [...], pensé en Quiroga y fui a su casa. [...]

"—Vengo a que me dé un libro para la Cooperativa —le dije—. Y no me iré si no me lo da.

"Me contestó que tenía un centenar de cuentos publicados en *Caras y Caretas*. En su mayoría abarcaban sólo una página de la revista. Se había propuesto que no pasaran de esa extensión. Y para hacerlos caber, había realizado minuciosos esfuerzos estilísticos. Trajo una carpeta y elegimos algunos; pero como no era posible elegirlos todos de una vez, prometió formarme un libro para muy pronto. Era hombre de palabra y cumplió. Le puso por título *Cuentos de amor de locura y de muerte*, y no quiso que se pusiera coma alguna entre esas palabras. El libro se agotó y reveló a los que no leen revistas el gran talento de Horacio Quiroga. Desde entonces se le consideró, entre nosotros, se entiende, como uno de los primeros cuentistas contemporáneos en español, acaso como el primero de todos."

Tal vez se encuentre explicación al título del nuevo libro, en una frase del cuento que da título a *El crimen del otro*: "Distraído, Fortunato permaneció un momento sin hablar. Pero la locura, cuando se la estrujan los dedos, hace piruetas increíbles que dan vértigos, y es fuerte como el amor y la muerte". En esa cualidad de fortaleza, tan admirada por Quiroga, se enlazan hondamente los tres motivos centrales de la colección. Por eso resulta ocioso intentar una clasificación ya que los cuentos tratan muchas veces de las tres cosas. No siempre es posible decidir si el amor es locura o no; si ésta es sólo anticipo de la muerte, o la muerte misma que invade subrepticiamente a un ser antes de liquidarlo; si la muerte es otra cosa que

el término de un proceso pasional que lleva también las máscaras alucinadas del amor y la locura. Tal vez por esa secreta identidad de los temas, Quiroga se negaba a permitir una coma en el título.

Aunque la mejor parte del nuevo volumen (que se publica en 1917) es aquella que refleja su experiencia misionera profunda, hay en los restantes cuentos algunos que merecen comentario aparte. Se advierte en muchos los últimos estertores del decadentismo. La influencia de toda una literatura extranjera prestigiosa se hace sentir, por ejemplo, en "El perro rabioso" que a pesar de ambientarse en el Chaco trae claras reminiscencias técnicas y temáticas de uno de los más célebres cuentos de Maupassant, "Le Horla"; también en "El solitario" se ve la utilería de fin de siglo, movilizada para diseñar otra relación sado-masoquista de un hombre con una mujer dominadora; en "La muerte de Isolda" enlaza con un truco del relato digno de su maestro francés dos tiempos de una muy romántica historia de amor; en "Los ojos sombríos" escalona artificialmente varios amoríos morbosos; en "El infierno artificial" mezcla la necrofilia (el protagonista es sepulturero) con los paraísos artificiales que contiene hasta una cita de De Quincey; en "Los buques suicidantes" agrega algunas exquisiteces de la abulia al conocido tema del *Ancient Mariner*, de Coleridge. La línea poética que viene desde Coleridge y De Quincey, pasando por Poe y Baudelaire, hasta los modernistas hispánicos, encuentra en Quiroga un dócil y alucinado discípulo. Pero ninguna de estas narraciones es de primer orden aunque haya en casi todas algún rasgo feliz que revela la amplitud de registro que ha alcanzado este cuentista. El mismo Quiroga advirtió la debilidad de algunos cuentos (como "Los ojos sombríos", "El infierno artificial", "El perro rabioso") al eliminarlos del volumen a partir de la tercera edición.

Si se exceptúan los relatos chaqueños o misioneros que ya fueron analizados en el capítulo anterior ("A la deriva", "La insolación", "El alambre de púa", "Los mensú", "Yaguaí", "Los pescadores de vigas", "La miel silvestre") o algunos otros que fueron aprovechados en capítulos anteriores por su contenido autobiográfico (como "El almohadón de pluma", "Nuestro primer cigarro"), es en dos o tres narraciones de *Cuentos de amor de locura y de muerte* donde revela Quiroga sus cualidades. El libro se abre con "Una estación de amor", cuyo contenido autobiográfico ya ha sido invocado en este libro. Es tal vez una de las más felices transcripciones de una aventura erótica

real, tiene sabor de nostalgia, de derrota anticipada y paladeada, de sordidez y morbosidad. Pero también muestra esa capacidad interior de superar los datos escuetos de la realidad que permite al narrador redondear el personaje de la madre con toques de gran economía. Es un estudio de la histeria que aunque haya tenido base en una mujer real, no es menos feliz narrativamente. Por eso merece integrar una antología rigurosa del cuentista.

Más espectacular es "La gallina degollada" (julio 10, 1909). La historia del matrimonio cuyos cuatro primeros hijos son idiotas, y que cree superada la maldición cuando nace una niña sana, es morbosa en el más preciso sentido de la palabra. Aquí se ha esmerado Quiroga en la pintura del horror, y no en balde uno de sus críticos (el chileno Alone) no pudo evitar el retruécano: "No me gustan esos platos fuertes". Sin embargo, "La gallina degollada" es algo más. En su presentación del tema hay una visión bastante honda de los conflictos conyugales, de los súbitos ramalazos de furia, celos y pasión erótica que hacen desgarrarse a la pareja, atacada en el centro mismo de su ardor por la idiotez de sus hijos. También es hábil la introducción del simbolo solar, esa luz enceguecedora que se refleja en los rojos ladrillos del fondo; de la codicia y hasta la gula con que los idiotas miran junto a la cocinera el lento desangrarse de la gallina; de las connotaciones rituales que adquiere el sacrificio de la hermanita: "Uno de ellos le apretó el cuello, apartando los bucles como si fueran plumas..." Hasta hay un humor negro que introduce un chispazo de locura en los pasajes más tensos. Cuando los idiotas acechan a la niña, Quiroga apunta: "La pequeña, que habiendo logrado calzar el pie, iba ya a montar a horcajadas y a caerse del otro lado, seguramente..." El final, con las notas impresionistas del piso inundado de sangre y la madre que alza los brazos sobre la cabeza y se hunde a lo largo del cuerpo del marido, emitiendo un ronco suspiro, revela claramente la mano del maestro. Es un cuento cruel, obsesivo, terrible.

El último relato del libro, "La meningitis y su sombra" (publicado ya en 1916), mezcla con finísimo sentido del humor los temas del erotismo algo decadente (una muchacha se declara a un joven por medio de una enfermedad gravísima, real o fingida) con el estudio bastante penetrante de la psicología del hombre enamorado. El defecto mayor de este cuento es su extensión. Aquí olvida Quiroga las admirables lecciones de Pardo y se repite, aclara, se pierde en

digresiones didácticas. Pero aún así, tiene su gracia este relato que es como el envés de tanto otro cuento morboso sobre el amor. También documenta (para la biografía, es claro) esa honda vinculación que se establece siempre en los relatos amorosos de Quiroga entre las vacilaciones y timideces del hombre y el hechizo fatal de la mujer. La fuente del relato, indicada por el mismo narrador, en una alusión algo oscura, está en una novela victoriana de Georges du Maurier, "Peter Ibbetson" (1891). Como en aquella popularísima obra del decadentismo británico, aquí hay asimismo un amor que existe sobre todo en la dimensión sobrenatural del sueño.

También misionero, pero de una naturaleza emocional distinta a los cuentos que recoge este volumen, es "Un peón", que Quiroga publica separadamente en un folleto de la colección bonaerense, "El cuento semanal". Consiste fundamentalmente en el retrato de Olivera, un brasileño que el narrador (Quiroga, aunque no se identifica) ha contratado para que cave unos pozos a pleno sol de verano. La primera parte del cuento gira en torno de la personalidad simpática del personaje, con una marcada insistencia en mostrar su resistencia al calor, su capacidad de trabajo, la sonrisa que no se descuelga de sus labios, su orgullo infantil de poseedor de unas botas que jamás se quita, su lengua sabrosa y abrasileñada. En la segunda parte hay un episodio erótico (el peón visita en la noche a una sirvienta y es identificado por las famosas botas) pero luego deriva hacia una aventura con una yarará. En la tercera parte, ya establecido firmemente el personaje y el medio, Quiroga introduce el tema de la busca de los *entierros,* supuestos tesoros dejados por los jesuítas al ser expulsados del territorio. Olivera parte selva adentro en busca de ese oro mítico y no aparece más. Una coda del cuento detalla el macabro descubrimiento de un par de botas que cuelgan, invertidas, de lo alto de un árbol. El narrador conjetura qué se habrá hecho del dueño. El final es deliberadamente frío, contrastando violentamente con la calidez de la personalidad y del retrato de Olivera. Pero un toque poético al describir las botas ("Allí estaban bien juntas, heladas como yo en el crepúsculo de invierno") vincula sutilmente la emoción de esa trágica muerte a los sentimientos más profundos, y por lo tanto más recatados, del narrador. Se establece así, paradójicamente el último enlace emocional.

La publicación de *Cuentos de amor de locura y de muerte* significa, objetivamente, el reconocimiento exterior de la estatura narra-

tiva de Quiroga. Su éxito casi inmediato (un par de ediciones en menos de dos años) equivale a la consagración. Hasta el momento, Quiroga había sido descubierto y reconocido sólo por creadores literarios aislados, aunque muy importantes, como Lugones, Rodó, Roberto J. Payró; también había conocido el otro extremo del éxito, la popularidad de las revistas de gran circulación como *Caras y Caretas*. Pero los libros que hasta entonces había publicado eran demasiado esotéricos, como *Los arrecifes de coral*, o de reducida circulación como *El crimen del otro* e *Historia de un amor turbio*. Con su nuevo libro alcanza Quiroga el primer éxito como autor. Él mismo ha dejado en una carta a José María Delgado (junio 8, 1917) un testimonio de la impresión que le produjo volver a Buenos Aires y encontrar que sus cuentos misioneros habían prendido. Lo que allí dice es muy revelador:

"Hoy me llegó tu carta —y más sabrosa no se puede. Dada la estimación romántica que tengo por tu trabajo, aquélla me halaga sobremanera. No se me escapaba que "La meningitis", "Estación de amor" y sobre todo "Isolda" te iban a gustar —y en particular ésta—, por lo que tienen de amor llorado. Pero no esperaba eso de los cuentos de monte. Tanto más me agrada, pues, tu opinión sobre éstos. Para mí, uno que no has nombrado es de lo mejorcito: "Alambre de púa". Creo que la sensación de vida no está mal lograda allí.

"Cuando he escrito esta tanda de aventuras de vida intensa, vivía allá, y pasaron dos años antes de conocer la más mínima impresión sobre ellos. *Dos años* sin saber si una cosa que uno escribe gusta o no, no tienen nada de corto. Lo que me interesaba saber sobre todo es si se respiraba vida en eso; y no podía saber una palabra. Cuando venía por aquí cada dos años, apenas si uno que otro me decía dos palabras sobre esas historias, que a lo mejor llevaban meses ya de aparecidas cuando veía a alguien. De modo que aún después de ocho años de lidia, la menor impresión que se me comunica sobre eso, me hace un efecto inesperado: tan acostumbrado estoy a escribir para mí solo. Esto tiene sus desventajas; pero tiene en cambio esta ventaja colosal: que uno hace realmente lo que siente, sin influencia de Juan o Pedro a quienes agradar. Sé también que para muy muchos lo que hacía antes (cuentos de efecto, tipo "El Almohadón"), gustaba más que las historias a puño limpio, tipo "Meningitis" o los 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'."

De golpe Quiroga parece descubrir que eso que ha tratado de expresar con tanto esfuerzo, es comunicable, tiene resonancia. La inseguridad que acompaña siempre el riesgo de toda invención verdadera, está apuntada en forma muy conmovedora y hasta ingenua en esa carta. Pero el pasaje revela también lo mucho que ha meditado Quiroga sobre la estructura y la técnica del cuento. Lo que dice allí sobre el efecto es producto de su experiencia. De Edgar Poe y sobre todo de Maupassant había aprendido el arte de preparar un final que cerraba el relato con una sorpresa. Enfrentado sin embargo al material nuevo y recién descubierto de sus relatos misioneros, Quiroga aprende que el efecto final puede ser sólo mecánico. Advierte que es, valga la paradoja, una facilidad, y que más difícil resulta imponer un final esperado. Porque ese final inevitable debe parecer (y aquí se da otra vuelta de tuerca al efecto) también nuevo e inesperado. La sorpresa no está en la solución sino en la forma de llegar a ella. El arte clásico que elaboraba temas tradicionales supo vencer precisamente esa dificultad trasladando el interés del qué pasó hacia el cómo pasó. En la iluminación de su madurez narrativa Quiroga aprende esta lección esencial.

En respuesta a una carta del crítico uruguayo Alberto Lasplaces (respuesta fechada en Buenos Aires, mayo 23, 1918) precisa Quiroga algunos elementos importantes de su ética y su estética de narrador. Aunque no se conoce la carta de Lasplaces, por la contestación es fácil deducir que el crítico le preguntaba sobre el carácter autobiográfico de *El crimen del otro*. Quiroga contesta: "no hay nada, fuera de la influencia —evidentísima— de Poe. Sirva esto para informarle sobre tal o cual leyenda a mi respecto que pueda correr por allí". Y luego agrega: "Creo gozar de una salud perfecta en lo moral. Aún más: soy un perfecto burgués, con familia normal y afectos normales. He vivido 9 años en el Chaco y en Misiones, trabajando bastante duro. Y Ud. está lejos de ignorar que para estas luchas de países salvajes no son nervios enfermos los más indicados para soportarlas". Sobre su estética, afirma lapidariamente: "De decadente, pues, no tengo sino *Los arrecifes de coral*. He querido darme cuenta de unos cuantos paraísos artificiales, pasando sobre ellos una vez informado. No pruebo jamás alcohol, ni lo he hecho nunca. Lo que puede haber

en algunos cuentos de alucinación es simple cuestión de adentro: de aptitud más o menos manifiesta para sentir tal cual cosa. Ud. me comprende y concluyo. Estas zonceras se las he contado precisamente para que Ud. no se equivoque, amigo. De lo que más me enorgullezco en esta vida es de mis correrías por el bosque, donde he tenido que arreglármelas yo solo. Y desde luego, son las narraciones de monte las que me agradan más".

La carta es previsible. A pesar de que en cierto nivel de la vanidad su imagen de salvaje pudiera divertir a Quiroga, es indudable que él no quería fomentar la leyenda de un ser anormal, de gustos heterodoxos, víctima de los paraísos artificiales. De ahí que en la respuesta a Lasplaces acentúe con cierto tranquilo desdén el aspecto ortodoxamente burgués de su personalidad. Esa era una cara de la verdad: la cara pública que podría contrapesar la leyenda del salvaje o del decadente. Pero como ya se ha visto en este libro, esa cara no bastaba para definir el ser entero. La carta, sin embargo, tiene valor precisamente porque define en su último párrafo aquello que Quiroga consideraba más logrado en su vida y en su obra: la vida junto a la naturaleza, los cuentos de monte, su robinsonismo. Como testimonio de esa actitud central es invalorable, y se suma a los otros testimonios ya invocados en este capítulo.

El regreso de Quiroga a Buenos Aires significa, sobre todo, el retorno a una vida literaria intensa. No se trata sólo de una vida de creación, porque ésta la tuvo, y espléndida, en la soledad misionera. Sino una vida de comunicación intelectual, de camaradería, de peñas y cafés, de celebraciones. Se va esbozando poco a poco, a través del encuentro con otros escritores, esa imagen popular suya que será como su máscara permanente: el escritor huraño que sólo rompe el silencio para emitir un exabrupto o una definición lapidaria, el caprichoso discutidor que se enciende sólo con el vino pero que consume más bicarbonato que alcohol, y también el hombre seductor que atrae a las mujeres con el magnetismo de sus profundos ojos verdes, su barba negrísima, su impenetrabilidad. De ese período quedan testimonios contradictorios. La chismografía rioplatense ha conservado con cierto fervor el nombre y características de un largo rol de amigas en el que se inscriben nombres conocidos de la poesía, las artes y el teatro del momento. Pero de pocas hay suficiente testimonio como para decidir si fueron algo más que amoríos, prolonga-

ciones de su adolescencia ahora que ha quedado solo una vez más, o si realmente alcanzaron a tocar al hombre interior.

Tal vez la más importante de esas amistades haya sido la relación personal con Alfonsina Storni. Quedan huellas en algunas cartas escritas a los amigos salteños; allí se puede advertir lo cerca que está Alfonsina de Quiroga. Unas veces (enero 21, 1919) es una referencia a un "tiroteo" verbal de la poetisa con Delgado, sobre materia literaria, sin duda. Otras (febrero 6) es el mero nombre de Alfonsina, junto al de otras personalidades que Quiroga recomienda como posibles destinatarios del nuevo libro de versos del amigo. Llega incluso a discutir con Delgado (febrero 18) los méritos o deméritos de la obra poética de Alfonsina ("Yo creo que si vuelves a leer con detención *El dulce daño,* te vas a reconciliar de pleno con la dama"), él que era tan reticente para discutir la obra propia. Algunos viajes a Montevideo, en compañía de escritores argentinos, permiten otras referencias a Alfonsina (diciembre 23, 1921; julio 22, 1922); hay allí alguna alusión a la manera previsible en que reaccionarían las muy legítimas esposas de sus amigos. Así escribe en la última fecha a Delgado: "El jueves 27 estaré en ésa, por diversos motivos, y *solo* como un hongo. Esto lo advierto para que lo comuniques a tu mujer. Hago hoy igual comunicado a Brignole, no sea que me coman vuestras esposas".

Aunque el nombre de Alfonsina aparece en estas cartas en un contexto que indica claramente cierta intimidad, no se encuentra en ellas ni el menor rasgo de aquel exhibicionismo verbal con que Quiroga prolongó hasta la fecha de su tardío casamiento los pruritos adolescentes. Ha cambiado radicalmente y de una vez por todas. La madurez del hombre no hace sino certificar por otro camino la madurez lograda por el escritor en la selva misionera. Además del testimonio que implican estas alusiones de sus cartas, conviene citar asimismo unas páginas de Alfonsina Storni sobre la personalidad literaria de Quiroga que revelan (para quien lea sus entrelíneas) un conocimiento profundo de su psicología atormentada. El artículo es largo pero es posible extraer algunos de sus párrafos: "Horacio Quiroga pertenece al grupo de los instintivos geniales, de los escritores desiguales, arbitrarios, unilaterales y personalísimos. Como todos los instintivos no da su máximun sino en aquellos temas que se ajustan perfectamente a su naturaleza individual, y esto sea dicho en su elogio, pues cuando aciertan son insuperables y producen obras de sabor inimitable. Este

escritor, más que un hombre de temperamento dúctil, solado, afinado por la civilización y el brillante cepillo de las bibliotecas, es un muñón de la tierra, levantado sobre ella para observar a la naturaleza en su juego total de encontrados intereses, con ojos ávidos, escudriñadores, impresionados y celosos de toda sensación de fuerte colorido. Enamorado sincero de la naturaleza sus grandes aciertos de escritor le vienen de haberla poseído, en su contacto rendido y frecuente, como a una mujer, y de haber visto al hombre, su hermano en la lucha por el alimento diario y el oro que da la libertad, caer destrozado ante su impasibilidad y su 'razón' oscura fatal y legítima. Para la sensibilidad morbosa y algo anormal de Quiroga los excitantes son visibles: fenómenos de vida y muerte; accidentes de lucha y fuerzas; estados extremos de la psiquis humana: locura, crimen, pasión, enfermedad, deformidad. De vez en cuando el tema sentimental, tratado lo menos sentimentalmente posible, la aislada nota irónica, el estudio escuetamente científico, o el simple relato de un hecho del que fuera testigo presencial". Aunque el juicio de Alfonsina Storni pretende ser exclusivamente literario (y casi siempre lo consigue), no resulta difícil reconocer en estas palabras una comprensión mucho más personal de la vida y la obra de Quiroga.

Por la misma época él había conocido a una muchacha (que sus biógrafos no identifican). Vivía en Rosario y para visitarla, Quiroga solía recorrer en motocicleta los ochocientos kilómetros del viaje de ida y vuelta. Había comprado una máquina de segunda mano hacia 1918. Hasta 1924, esa máquina fue su pasión. No se desmontaba de ella y solía invitar a sus amigos a acompañarlo en viajes "de ir 'con el Jesús en la boca' [como dicen sus biógrafos] porque se trataba de un conductor en quien fácilmente se despertaba el frenesí de la velocidad, haciendo caso nulo de las leyes del tráfico y efectuando gambeteos y virajes arriesgadísimos". Sus viajes a Rosario eran la ocasión de heroicas hazañas. "El aparato, a cada hoyo, pegaba brincos que lo arrojaban de la montura, el barro le salpicaba las barbas, se le introducía en la boca y le ensuciaba los anteojos protectores hasta impedirle la visión: pero él no dejaba de apretar el acelerador, siendo sólo por tener un dios aparte que máquina y maquinista no quedaran por allí con las entrañas al aire. Era casi imposible reconocerlo a su vuelta bajo la capa de polvo y lodo que traía en el saco de cuero, en la bufanda, en el jockey de orejeras, en las crenchas desgreñadas. Este aspecto exterior no era nada, con toda

certeza, comparado con el que interiormente ofrecerían sus vísceras y músculos sacudidos por el bárbaro ajetreo". No se sabe qué pensaría la joven de Rosario de este Romeo mecanizado, todo cubierto de barro y agotado como un atleta de la voluntad. Lo cierto es que la relación no continuó, aunque años más tarde, Quiroga utilizaría tal vez algunos elementos de la misma para un cuento, "Silvina y Montt" (abril 27, 1921), que contiene interesantes notas autobiográficas. Vuelve aquí al tema de la atracción de las niñas impúberes (el protagonista ha conocido a Silvina cuando tenía ocho años) pero con un desarrollo irónicamente trágico que ocurre cuando ya la muchacha es núbil y el protagonista no se atreve a formalizar la unión. Hay un pasaje que tiene un claro acento personal: "En el camarote ordenó sus efectos y abrió la ventanilla sin darse cuenta de lo que hacía. Frente al lavabo levantó la cabeza al espejo y se miró fijamente: Sí, la piel quebrada y la frente demasiado descubierta, cruzada de hondos pliegues; la prolongación de los ojos quemada por el sol, en largas patas de gallo que corrían hasta las sienes; la calma particular en la expresión de quien vivió ya su vida, y cuanto indica sin perdón al hombre de cuarenta años, que debe volver la cabeza ante los sueños de una irretornable juventud". Este sentimiento también ocupaba sin duda al frenético maquinista que devoraba las distancias hasta Rosario, en la persecución de una inútil aventura.

Todavía en 1917 hace Quiroga un viaje a San Ignacio, al que seguirá volviendo regularmente en los años siguientes aunque sin quedarse mucho tiempo. Hasta 1925, Misiones será sólo un punto de referencia, fijo pero lejano, para su creación, un estímulo para su obra narrativa, una tierra hacia la que miran deslumbrados sus ojos. Otra vez, como en 1907, Buenos Aires es el lugar de residencia. Por aquellos años asiste Quiroga a la primera conmoción social importante de la Argentina: una huelga tranviaria en que de algún modo se registran los primeros ecos rioplatenses de la revolución rusa de 1917. Es una señal más de ese lento despertar ideológico que el movimiento inmigratorio de las últimas décadas ha ido gestando en la cuenca del Plata. En una carta de enero 13, 1919, comenta Quiroga: "Hoy llego al consulado después de tres días de paro, sin tranvías ni nada. La cosa ha estado muy buena. Cuando se vuelva a hacer en serio —porque esto de ahora subió adonde no se pensaba— tendremos cambio total de situación social. Es la seguridad de todos

los que han asistido a ésta. Por de contado, yo estoy siempre dispuesto a afilar de nuevo mi machete para cultivarme mi tierra". La estampa (apenas una impresión pero muy fresca) revela el entusiasmo ante las primeras señales de un cambio tan necesario, el entusiasmo de quien cree en la justicia social y no teme el trabajo. También se ve una esperanza aunque informe. La realidad que sus ojos observan entonces es contradictoria. Por eso, en la misma carta podrá señalar más adelante: "Aquí parece que se aplacará todo poco a poco". Pero lo que interesa subrayar ahora, a través de esta instantánea verbal, es su apertura ante una transformación que los tiempos parecen imponer en forma cada día más urgente. En otra carta de enero 23, 1919, hace una broma a Delgado que implica un comentario sobre la posible revolución social: "Los maximalistas —de los que formo humildísima parte— te dejarán venir y no tocarán tu dinero".

Ya en Misiones, y cuando aún vivía Ana María, Quiroga había tenido alguna oportunidad de llevar a la práctica con sus hijos sus peculiarísimas ideas pedagógicas, como se ha visto ya. Ahora, instalado en Buenos Aires, trae a sus hijos, a sus cachorros como le gusta decir, y trata de completar en el nuevo medio esa educación tan personal. Los chicos habían quedado algunos meses en manos de la abuela. Esa solución (que a Quiroga le resultaba odiosa) estuvo impuesta por las circunstancias. Pero al considerarse instalado en el sótano de la calle Canning, manda buscarlos. El cambio brusco de ambiente y de pedagogías afecta a Eglé y a Darío. No es difícil suponer que en esos meses que estuvieron con la abuela fueron tan mal criados como lo había sido antes la propia madre. Por eso mismo, Quiroga decide aplicar más drásticamente aun sus enseñanzas. Con el varón dan poco resultado sus métodos. Darío, que tiene seis años, aprenderá a someterse pero cultivará una rebeldía interior que da frutos tristes y retorcidos a partir de su adolescencia. Eglé es más dulce y sumisa y se convierte en la gran compañera del padre. Quiroga era incapaz de tener relaciones tibias con nadie y menos con sus hijos, esos cachorros en los que cifraba tanta esperanza, como el león del apólogo que escribirá más tarde sobre este mismo tema ("El león", enero 9, 1921). La relación con sus dos hijos fue tan feroz que ambos quedaron marcados para el mismo destino trágico del padre, sin poder rehacer realmente sus vidas al quedar solos y librados a sí mismos, capaces únicamente de ser hasta el último día los hijos de Quiroga. "Un escritor no suele ser un buen padre", me

dijo Darío un día de 1949, cuando ya hacía doce años que había muerto Quiroga y él se sabía independiente. La reflexión era tersa e impersonal pero estaba cargada de dolor.

Paradójicamente, este padre absorbente y tiránico, sabía ser el más delicioso narrador de cuentos infantiles, que él iba armando sobre la trama misma de los días y las noches misioneras. Muchos de esos relatos (que luego escribiría y publicaría) fueron inventados en los primeros años de los chicos, cuando aún vivía la madre; otros corresponden, sin duda, al período de la viudez en San Ignacio o a la instalación en Buenos Aires. Con algunos compone Quiroga un volumen que aparece en 1918 con el título de *Cuentos de la selva para niños*. Al aparecer en revistas se llamaban más literalmente "Cuentos de mis hijos"; ahora se mezcla en el título una alusión a *The Jungle Book* (1894), de Rudyard Kipling. La admiración de Quiroga por el narrador anglo-indio era de vieja data. Ya en *Historia de un amor turbio* (1908) hay una referencia directa a uno de sus cuentos largos. En la su poco numerosa biblioteca abundaban los volúmenes de Kipling en las amarillas ediciones del "Mercure de France". Esta vinculación reconocida desde el título, esta suerte de deuda, habrá de fomentar la imagen internacional de Quiroga como un Kipling de la América del Sur. Al traducirse sus cuentos al inglés se les titula *South American Jungle Tales;* muchos críticos lo saludan entonces, a la zaga de Ernesto Montenegro en un penetrante artículo para el *New York Times* (octubre 25, 1925) como el "Kipling americano".

Hay aquí una verdad que esconde un sutil error. En muchos aspectos, es lícito considerar a Quiroga como discípulo de Kipling: su común admiración por ciertos temas, la selva en primer lugar; su afición a contar historias de animales; una concepción peculiar del mundo virgen que paga tributo en buena parte a la mentalidad colonialista del *sahib*. Pero estas semejanzas requieren calificaciones y distingos. Para Kipling la selva era un tema literario y no una experiencia personal. Él era un escritor europeo que había nacido en la India pero que aspiraba a reintegrarse a la comunidad de origen de su raza; un escritor europeo que aprovechaba el exotismo del lugar en que nace. En tanto que Quiroga es (al revés) el hombre que nace en la ciudad y elige la selva como su habitat. Por eso, tanto el medio como sus habitantes están vistos por Kipling con perspectiva heroica en tanto que Quiroga (con excepción de algún cuento como

"Anaconda" o "La guerra de los yacarés") suele elegir las dimensiones cotidianas, pero no por ello menos trágicas, del medio al que él realmente pertenece. Hay detrás de sus cuentos una experiencia concreta, casi doméstica, que aparece transferida imaginariamente al relato. También es muy distinta la actitud colonialista de ambos escritores. Aunque hay en Quiroga resabios de la psicología del *sahib*, no hay nada de ese agresivo imperialismo que subyace ciertos libros de Kipling. Otra vez, se impone una distinción capital: Quiroga vive en Misiones no como un exilado de la ciudad, ávido de explorar la tierra virgen para volver cargado de riquezas a su verdadero medio, sino como un hombre que allí ha encontrado la tierra adecuada para sus raíces. Es un desterrado de la civilización que se arraiga en la selva. De ahí su diferencia abismal con Kipling. Por eso Quiroga encontró en este maestro de la narración toda clase de estímulos, invenciones y recursos técnicos admirables pero se sirvió de ellos sólo para desarrollar su propia visión narrativa, para fundamentar una estimativa que no coincide con la de Kipling y que revela en él a un anarquista. Es un Kipling suramericano, tal vez, pero es también algo más.

El análisis de algunos *Cuentos de la selva* puede ayudar a entender el punto. "La tortuga gigante" (de 1915, según Quiroga) es otra epopeya de la voluntad para colocar junto a "El techo de incienso" o "En la noche". Desde este punto de vista, entronca admirablemente con uno de los temas básicos de Quiroga. Pero el cuento también puede ser leído como un estudio simbólico de las relaciones entre el hombre blanco y el indígena, representado por la tortuga que paga un favor con un sublime sacrificio. La actitud profunda del cuento es paternalista. Como lo es, también otra versión del mismo tema, aunque más dinámica y heroica, "El paso del Yabebirí" (junio 22, 1917), en que unas rayas protegen al hombre blanco de la furia de los tigres; con su sacrificio rescatan lo que el hombre ha hecho antes por ellas. En los dos cuentos, hay una relación triple entre el hombre blanco, los animales y la naturaleza bravía. La tesis implícita en ambos parece ser que el animal ayuda al hombre blanco en su lucha contra la naturaleza hostil que en "La tortuga gigante" simboliza el largo viaje que ésta emprende para salvar al hombre, y en "El paso del Yabebirí" son los tigres asesinos. Como el animal equivale también a la raza indígena no sería difícil descubrir aquí una actitud francamente colonialista. Que esa actitud existía en parte en lo más

hondo de un hombre que fue criado en Salto como un señorito, parece innecesario negarlo. Pero conviene indicar que va acompañada de otros elementos. Así como Robinson necesita un Viernes, Quiroga necesitaba en sus fábulas (y a veces en su vida propia) quienes cumplieran la función de Viernes. En una feliz introducción a *Robinson Crusoe*, Louis Kronenberger ha indicado que el héroe de De Foe no se limita a reconstruir en su isla desierta y con ayuda del barco naufragado, toda la civilización europea sino que hasta se inventa sus colonias a partir del encuentro con Viernes. Algo similar ocurre a Quiroga. Con la salvedad necesaria de que su actitud está dictada (una vez más) por una experiencia profunda de inserción en el mundo que vive, lo que no es típico de la mentalidad colonial. Este hombre está enraizado en la tierra de Misiones, comparte con los demás hombres y con los animales el mismo habitat, es (como él dirá más tarde) una planta que en la ciudad resulta sólo yuyo. Los esquemas simplistas de colonialismo e imperialismo suelen soslayar estos distingos, por eso mismo es importante subrayarlos. En un apólogo que se titula "La patria" (setiembre 26, 1920) ofrece Quiroga una visión de la vida en la selva que contribuye a despejar todo malentendido. "La normalidad de la vida en la selva [escribe] es bien conocida. Las generaciones de animales salvajes se suceden unas a otras y unas en contra de las otras en constante paz, pues a despecho de las luchas y los regueros de sangre, hay un algo que rige el trabajo constante de la selva, y ese algo es la libertad. Cuando las especies son libres, en la selva ensangrentada reina la paz". Esta aparente paradoja se reafirma cuando el jaguar observa a propósito del hombre que con su escopeta amenaza la existencia de todos los animales: "Si está aquí en la selva, es libre. Él nos puede matar, y nosotros podemos también matarlo a él". De ahí que concluya esta parte del apólogo con estas palabras luminosas: "Y de este modo los animales y el hombre vivieron juntos en la selva sin límites, uniformemente agitada por asaltos y regueros de sangre, y uniformemente en paz". A partir de esta visión puramente natural debe entenderse toda lucha en los cuentos misioneros de Quiroga. Es esa libertad paradójica, esa lucha cuerpo a cuerpo, la que asegura la paz. Quiroga no habla de igualdad pero la raíz de la igualdad está allí.

La popularidad de los *Cuentos de la selva* no se debe, es claro, a este aspecto. Su mayor mérito literario es ser admirables relatos infantiles. Algunos de ellos —como "El loro pelado", "La gama

ciega", "Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre", "La abeja haragana"— funcionan perfectamente en su mezcla de ternura y humor, de imaginación para el detalle revelador y de fantasía bien dosificada. Otros más ambiciosos, como "Las medias de los flamencos", "La guerra de los yacarés" e incluso "El paso del Yabebirí", se resienten en parte por una entonación heroica que la óptica cotidiana de Quiroga no soporta con comodidad. Le sucede lo que al artista checo Jiri Trnka con sus deslumbrantes films de largo metraje con marionetas, o lo que a Marcel Marceau en sus mimodramas más extensos. El arte delicado del cuento infantil, breve y casi oral, no tolera tantas tensiones y crescendos; la atención se diluye o vulgariza en detalles, en explicaciones.

Como es de rigor en el género, los cuentos tienen su moraleja. El esfuerzo titánico y el agradecimiento son exaltados en "La tortuga gigante" y en "El paso del Yabebirí"; el agradecimiento y el amor en "La gama ciega", y en "Historia de dos coatís"; el dar su merecido a los malos aparece en "El loro pelado" (tal vez el más cómico), en "La guerra de los yacarés" (que también tiene su moraleja antibélica muy oportuna ya que fue publicado por primera vez en mayo 19, 1916) y también en "El paso del Yabebirí"; finalmente "La abeja haragana" exalta, a la zaga de La Fontaine, las virtudes de la previsión y del ahorro, el trabajo que dignifica, etc., aunque este último cuento tiene una vuelta de tuerca llena de picardía que los chicos habrán sabido apreciar. Queda fuera de esta línea edificante "Las medias de los flamencos" que pertenece al género de la fantasía naturalista aunque también aquí es posible encontrar un eco de la vieja enseñanza: el que la hace la paga.

Antes de publicar los *Cuentos de la selva* en la Cooperativa Editorial "Buenos Aires", Quiroga intentó editarlos oficialmente en el Uruguay. Sus buenas relaciones con gente del Gobierno y en particular con el Ministro de Instrucción Pública, el Dr. Rodolfo Mezzera, habilísimo abogado salteño, lo impulsan a iniciar gestiones que se arrastran burocráticamente algunos meses y al fin fracasan por completo. Las autoridades del Consejo de Enseñanza Primaria alegaron que algunos cuentos contenían faltas gramaticales (lo que era cierto pero no parece insalvable defecto) y que en muchos relatos había crueldades (también es cierto aunque de menor importancia que los horrores de Pulgarcito, la Cenicienta o Caperucita Roja). Por eso, Quiroga recurre nuevamente a Gálvez que si bien era capaz

de reprocharle ciertos giros abruptos de su estilo, o ciertas oscuridades (hay ejemplos en el capítulo correspondiente de sus *Recuerdos*) tenía la suficiente sensibilidad crítica como para reconocer y admirar al creador. Hoy, los *Cuentos de la selva* proliferan en las antologías escolares del Uruguay y de toda la América hispánica. No hay como los burócratas para tener la vista penetrante. En una carta de febrero 28, 1919, aleccionado por este fracaso, Quiroga anticipó el destino oficial de su obra literaria al escribir: "Dile a Asdrúbal que no pase conmigo lo que con Darío, Rodó, etc.; llantos después de muerto, y poca comida mientras vivo".

El rechazo de Primaria aparece compensado felizmente por el éxito comercial de sus ediciones y por el constante aumento de su colaboración en distintos órganos literarios. Por esa fecha, Quiroga ya ha alcanzado *La Nación* y *La Prensa* los dos periódicos que determinan desde sus respectivos suplementos la cotización real de un escritor. Además, continúa su colaboración en *Caras y Caretas* en *Atlántida*, en *El Hogar*. Por esa fecha es el más cotizado de los cuentistas del Río de la Plata. El volumen que publica en 1920 bajo el título de *El Salvaje* aumenta y difunde su reputación. Por eso, más de un lector habrá de establecer la vinculación obvia entre el cuento que sirve de título al volumen y la máscara visible del autor.

A pesar de su éxito, *El Salvaje* no es de los libros más logrados de Quiroga. Como todos sus volúmenes a partir de *Cuentos de amor de locura y de muerte* contiene una miscelánea de relatos de muy distinto período. Algunos son magistrales, como "Una bofetada" que ya ha sido analizado aquí junto con "Los mensú"; como "Los cazadores de ratas" y "Los inmigrantes", cuyo valor autobiográfico también ha sido señalado en este libro. Pero en general predominan las narraciones que hubieran requerido para su completa sazón un trabajo interior más prolongado. Tal vez la más ambiciosa es la que da título al libro y que se compone de dos relatos, escritos y publicados separadamente en revistas y a los que ahora Quiroga une en una sola narración en dos partes.

La primera se llama "El sueño" y se basa en un cuento publicado en marzo 1919 con el título de "El dinosaurio"; la segunda reproduce el "Cuento terciario" (julio 16, 1919), con el título nuevo de "La realidad". Mientras "El sueño" ocurre en la época actual, "La realidad" se desarrolla en la época de las cavernas. El primer cuento está

situado en la región de la Guayra, en plena estación de lluvias; hay allí un hombre (con "un resplandor prehistórico en los ojos") que cuenta al relator que anduvo tres meses con un dinosaurio; tal vez se trate de un loco. En el segundo cuento, Quiroga reconstruye a fuerza de imaginación la existencia amenazada del hombre de las cavernas. En un caso, se presenta al hombre primitivo que está en la raíz de todo hombre civilizado; en el otro se documenta una etapa en el secular ascenso del hombre primitivo hacia la civilización. El empalme de ambos temas es sutil pero su ejecución presenta algunos defectos. Ciertas precisiones científicas, o seudocientíficas, estropean un relato que sin embargo funciona admirablemente por su clima alucinado. El tema interior de este doble cuento, era, por otra parte, fundamental para Quiroga. Allí se levanta hasta categoría alegórica el conflicto de este hombre que en lo más hondo de su ser tiene encerrado a un espíritu primitivo; así como el conflicto del hombre primitivo que aspira oscuramente a crear una civilización en el terrible mundo de la selva. En todo lo que es intuición mitológica el cuento funciona admirablemente.

El volumen contiene también "Los cementerios belgas" (enero 1º, 1915) que refleja el mismo tipo de sensibilidad que hizo escribir a Rodó su discurso sobre *Bélgica* el mismo año; es una contribución a la causa aliada y carece de todo mérito narrativo. Hay varios cuentos, además, que tratan el tema erótico, con variada fortuna: "Tres cartas... y un pie" (abril 10, 1918) es una frivolidad, como sugiere el retruécano del título; "Cuento para novios" (julio 25, 1913) cala un poco más hondo al advertir humorísticamente a los futuros cónyuges sobre algunas inevitables torturas de la paternidad; "Estefanía" juega superficialmente con un tema trágico: el suicidio de una muchacha enamorada y la experiencia horrible que espera a su padre en la cárcel, pero tampoco está realizado; es apenas el esbozo de un tema que pudo haber trabajado profundamente a Quiroga; "Fanny" (mayo 18, 1907) gira en torno de una niña de precoz erotismo, y de la burla a que es sometida por su madre, pero el nivel en que se explora el tema de la humillación de la protagonista es completamente inadecuado; "Lucila Strinberg" (setiembre 1918) presenta a una mujer casada que no cede a un cortejante (el relator) pero sí se entrega a otro sin que el narrador consiga ahondar nunca las implicaciones edípicas de la situación que está contando. Hay una evidente alusión en el título a otro experto en el infierno erótico.

Uno de los mejores cuentos de este grupo es, sin duda, "La llama" (diciembre 31, 1915) que repite el tema tan quiroguiano del amor de un hombre por una niña de diez años, mezclado esta vez también a Wagner y su *Tristán e Isolda,* una de sus partituras favoritas, según confiará más tarde a Martínez Estrada. La situación debe algo a sus recuerdos de Edgar Poe y Baudelaire. El resultado es desparejo pero fascinante. El otro cuento importante del volumen es "Un idilio" (diciembre 11, 1909) en que el protagonista, Nicholson, asume la representación de un amigo y casa por poder con la novia de éste, para descubrir bien pronto que la ama y es correspondido. Felizmente, el amigo muere antes de consumar el matrimonio. La trama importa poco. Por debajo de ella, Quiroga explora bastante adecuadamente a la clase alta argentina de su época y aprovecha asimismo la naturaleza triangular de la situación para revelar (tal vez subconscientemente) una cierta inclinación a los zapatos femeninos charolados. Famoso fetichismo.

Quedan fuera de este rápido examen tres cuentos. En "La reina italiana" (diciembre 27, 1912) empieza con cierto brío a describir la sociedad de las abejas pero se convierte en horrible pesadilla cuando éstas se enfurecen, pican a todo el mundo, matan a un caballo y destrozan la cara de la hija menor de Kean, el protagonista. En "La voluntad" (abril 1918) aparece un ruso que se entierra por una temporada con su mujer en San Ignacio para demostrar que es un hombre libre, dueño de su vida y su alma; los elementos simbólicamente autobiográficos del cuento son más interesantes que su desmayada ejecución. "El Cuadrivio Laico" reúne cuatro narraciones publicadas por separado a lo largo de un par de años: "Navidad" (diciembre 29, 1906, sobre la degollación de inocentes); "Reyes" (junio 1º, 1907, presenta una procesión de elefantes); "La Pasión" (enero 4, 1908, sobre el judío errante); "Corpus" (abril 18, 1908, reconstruye sumariamente la atmósfera de la Ginebra calvinista); el conjunto tiene evidente intención religiosa y se vincula con textos anteriores en los que Quiroga mostraba, por ejemplo, a Jesús caminando por las calles de París vestido con yaqué. Por las fechas originales de publicación de este "Cuadrivio" se puede advertir su cercanía a la hora modernista.

La heterogeneidad de origen de muchos relatos de *El salvaje* afecta considerablemente la unidad interior del libro y permite pasar un juicio desfavorable sobre toda la colección, a pesar de la excelencia de los relatos misioneros que contiene y de por lo menos dos de sus

cuentos eróticos. Pero a Quiroga le gustaba ordenar sus cuentos de todos los colores en volúmenes que reflejaran esa variedad, y hasta cierto punto el aplauso del público parecía darle la razón.

El único notorio traspiés de esta época de plenitud creadora es un cuento escénico, *Las sacrificadas,* en que vuelve al tema obsesionante de sus amores con aquella María Esther del carnaval salteño de 1898. Después de haber tratado el asunto en el cuento *Una estación de amor,* le da ahora forma dramática. No es su primera excursión en el teatro ni será la última, pero es la única que se conoce bien. Intentó representar la pieza en Montevideo pero una vez más, y a pesar de la importante ayuda de sus amigos, debió soportar las amansadoras ministeriales, el largo trajinar de influencias y la escritura de cierto tipo de cartas que hoy sirven para demostrar que Quiroga no estaba por encima de utilizar ciertos resortes. También demuestra que si la Argentina aprovechó mejor su talento no sólo fue porque él se hubiera refugiado allí. Todas las veces que Quiroga intentó reanudar sus lazos literarios con el Uruguay se sintió hundir en la melaza burocrática.

Debió resignarse a publicar *Las Sacrificadas* en Argentina (1920); al año siguiente la pieza fue estrenada por la Compañía de Angela Tesada en el Teatro Apolo de Buenos Aires (febrero 17, 1921), con éxito de la crítica según parece. Vista con alguna perspectiva, la obra resulta uno de los errores más completos de un escritor en general bastante cauteloso. Quiroga no tenía la menor experiencia de la concentración que exige el drama. Tan conciso y trágico en sus mejores cuentos, es incapaz de anudar los hilos teatrales de su pieza. Tampoco estaba dotado para el diálogo dramático que exige una proyección especial del discurso, una densidad e impacto de ciertas frases, una entonación y un ritmo que nada tienen que ver con las exigencias respiratorias de la narración. Su fracaso, *mutatis mutandis,* es similar al de Henry James en el mismo género, salvo que Quiroga no se empecinó en el error como el novelista anglo-americano y no perdió cinco años de su vida en escribir malos dramas. En una carta dirá mucho más tarde: "El teatro no es mi amor ni mi fuerte. Hice una vez algo, no malo tal vez, pero sin objeto, pues la historia de que provenía valía mucho más. Salvo opinión mejor creo que no se me puede sacar del cuento. No dejan de ocurrírseme situaciones

escénicas; pero las resuelvo contadas". Para su sentido del drama, basta y sobra con el cuento.

Como para compensar este fracaso del dramaturgo, Quiroga consigue reunir en torno suyo por aquellos mismos años a un valioso grupo de intelectuales. Hacia 1920 funda con ellos una peña: *Anaconda,* en la que organiza reuniones, banquetes, homenajes, visitas a Montevideo y hasta fiestas de disfraz según documenta alguna fotografía íntima. En una carta de diciembre 23, 1921, Quiroga cuenta a Delgado su propósito de hacer un breve viaje a Montevideo y le ofrece una lista completa del grupo tal como estaba constituido entonces: "Forman en exclusivo *Anaconda:* Alfonsina, Centurión, Rossi, Ana Veiss de Rossi, Emilia Bertolé, Mora, Petrone, Amparo de Hicken, Ricardo Hicken, Berta Singerman, Enrique Iglesias y yo. Toda gente de arte", aclara con cierta ingenuidad. Salvo Alfonsina, no hay allí otro creador de su talla o que siquiera se le acerque; puede dominar el conjunto fácilmente, como un verdadero sultán. Pero su primacía en aquellos años no se reduce al grupo *Anaconda.* Su nombre ha llegado a significar en este momento, y no sólo en Buenos Aires, un magisterio narrativo. La predicción temprana de Lugones se ha cumplido por completo.

X

ALGUIEN QUE DICE "YO"

> "A dos pasos de mí, los bananos cargados de flores dejaban caer sobre la tierra las gotas de sus grandes hojas pesadas de humedad. Más lejos, tras el puente, la mandioca ardida se erguía al fin eréctil, perlada de rocío. Más allá aún, por el valle que descendía hasta el río, una vaga niebla envolvía la plantación de yerba, se alzaba sobre el bosque, para confundirse allá abajo con los espesos vapores que ascendían del Paraná tibio. "Todo esto me era bien conocido, pues era mi vida real. Y caminando de un lado al otro, esperé tranquilo el día para recomenzarla."

Quiroga entra ahora en un período de gran fecundidad. En los años que corren de 1920 a 1926 publica en revistas muchos de sus mejores cuentos; inicia una nueva faz de su narrativa con una serie de 27 artículos, *De la vida de nuestros animales,* que hasta la fecha no han sido sistemáticamente recogidos en volumen; reúne en tres tomos buena parte de su última producción literaria; es traducido al francés y al inglés (de 1922 son los *South American Jungle Tales*); en España, la importante editora *Calpe* incluye en una colección de autores contemporáneos muy calificados una antología bastante representativa de sus relatos con el título de *La gallina degollada.* Para celebrar públicamente esa consagración múltiple su editor argentino, Samuel Glusberg, organiza en 1926 un gran homenaje que coincide con la publicación de *Los desterrados,* su libro más personal y maduro. En la vida diplomática hay pequeños triunfos que culminan en su participación en una embajada uruguaya al Brasil. La vida privada también le ofrece la satisfacción de verse buscado y rodeado de jóvenes escritores y admiradoras. Es la apoteosis.

Este resumen muestra, sin embargo, sólo una de las caras de

la moneda. La misma fuerza que lo ha llevado a la fama a través de veinticinco años de lucha, genera también un agotamiento interior cuyos primeros signos empiezan ya a advertirse. Al mismo tiempo, su obra empieza a ser resistida por una nueva generación que no comprende su arte y venera otras formas inéditas. Todavía no se marca a fondo la oposición pero el olfato muy sutil de Quiroga registra ya tempranas resistencias. Mientras su obra es traducida y comentada en varios idiomas, mientras escritores hispanoamericanos empiezan a reconocer en él a un maestro, mientras se multiplican las ediciones en castellano, Quiroga empieza a sentir que es soslayado en el Río de la Plata. Es un proceso fatal y tal vez inevitable. Pero no es posible comprender el verdadero sentido de su vida y su creación en el momento mismo del triunfo si no se examinan cuidadosamente ambas caras de esta moneda de gloria.

La publicación de *Anaconda* en 1921 abre el período. Es uno de sus libros más populares. El cuento que le da título no sólo sirvió para bautizar la comunidad literaria que se congregaba en torno de Quiroga sino que fue, también, un paradigma de sus relatos de la selva virgen misionera. En la primera edición el libro contiene 19 relatos; ya en la segunda se han suprimido nueve, casi la mitad, "para darle mayor unidad al volumen" según se aclara en la página 205. El motivo más profundo es, sin duda, el de nivelar la calidad artística del volumen. Desde este punto de vista, la segunda edición ofrece una imagen mejor balanceada. *Anaconda* resulta, aún así, inferior a otros volúmenes ya publicados (*Cuentos de amor y de muerte*) o por publicarse (*Los desterrados*). Sin embargo, en su segunda edición llega a ser unos de los títulos más unitarios de Quiroga. Casi no contiene entonces ningún cuento malo. Hasta los más exteriores (*El simún, Gloria tropical, Dieta de amor*) revelan al escritor nato. Bordando temas de algún modo ajenos —los dos primeros se desarrollan en ambientes que Quiroga no conoció, el tercero es una fantasía amorosa de discutible humor—, los cuentos se las ingenian para poner al servicio de anécdotas mínimas una capacidad imaginativa muy considerable.

Pero son las narraciones de su contorno misionero las que realmente importan. Ante todo, *Anaconda.* Es una suerte de cuento de la selva para niños, pero mucho más elaborado. Su anécdota se centra en el combate entre las víboras de la región y los hombres

del Instituto de Seroterapia Ofídica. Hay en el tema claras reminiscencias de *La guerra de los yacarés* o de *El paso del Yabebirí*. Pero el formato es ahora mayor. Dentro de la obra en general breve y condensada de Quiroga representa una suerte de ensayo épico. Sus mejores momentos no están en la escenas más violentas sino en la descripción de algunas escaramuzas previas, en el enfrentamiento inicial de las víboras con el hombre. El ataque combinado de la yarará nativa y la cobra asiática dentro del laboratorio, o la oscura y sangrienta lucha en el galpón, son sus puntos más altos. El cuento está estropeado, sin embargo, por la lentitud de su planteo, por el exceso de explicaciones (Quiroga no parece confiar bastante en la imaginación de su lector) y hasta por ciertos toques algo rígidos de humor en el diálogo. La caracterización de los animales es, por otra parte, inferior a la de *La insolación* o *Los cazadores de ratas*. Aún así, es un cuento importante.

Muchos de los relatos de este nuevo volumen tienen indudable valor autobiográfico. Así, *El yaciyateré* ofrece una vívida descripción del Teyucuaré (monte cercano a San Ignacio) y de una tormenta sobre el Paraná, incorporadas a una anécdota que quiere que ese extraño pájaro cante cuando va a morir alguien; en *Los fabricantes de carbón* se transcribe, apenas retocado, un episodio ocurrido a Quiroga durante la primera guerra mundial; en *El monte negro* el escenario es el Chaco y se reflejan allí los sueños de gloria a que era tan aficionado el narrador, gloria económica aclaro. Ninguno de estos relatos es una obra maestra aunque todos ellos cumplen satisfactoriamente con la primordial función de ilustrar imaginativamente el mundo.

En otro nivel, se encuentran otros dos cuentos de esta colección. Uno de ellos, *Miss Dorothy Phillips, mi esposa,* refleja la obsesión de Quiroga por el cine y sobre todo por la imagen de las estrellas en la pantalla. Es flojísimo como cuento y repite, en prosa rioplatense, las mismas historietas improbables del cine mudo comercial de entonces. Apenas si algún rasgo de humor, de autocrítica local, alivia la uniforme mediocridad de la anécdota. Por eso, cuando traza el retrato del suramericano rastacuero que trata de lucirse en Hollywood, está haciendo Quiroga una obra de caridad nacional. Pero esos toques no bastan para redimir al cuento de sus asociaciones con los más crasos productos industriales del cine norteamericano. Su único mérito real está, sin embargo, en otro lado. En muchas de

sus páginas devela Quiroga el origen de su pasión por la sombra de las estrellas, que lo llevó a convertirse en uno de los primeros críticos cinematográficos del Río de la Plata.

Es una fascinación casi hipnótica que produce la mirada de unos ojos femeninos proyectada de tal modo sobre la pantalla blanca que esa mirada penetra en los centros afectivos más profundamente que ninguna mirada real. Quiroga está hechizado por esos ojos. El erotismo en buena parte pasivo del narrador misionero encuentra en esa hipnosis el punto más alto de la ensoñación. Si Bécquer podía cantar el efecto de una mirada (*Te vi un punto*), Quiroga ahora rapsodiza en prosa sobre la fatalidad de unos ojos. Todo el cine es onírico y las leyes que rigen la experiencia del espectador cinematográfico son las del sueño. De ahí que al margen de las cursilerías que se permite la superficie del cuento, en lo más hondo Quiroga consigue expresar como pocos esa honda sensualidad de la imagen cinematográfica, el erotismo desatado de unos enormes ojos que devoran, de unos labios que se ofrecen tantalizadoramente, de una figura femenina a la vez cercana y remota. En otros cuentos (sobre todo de *Más Allá*) insistirá Quiroga sobre otros aspectos de esta fascinación y se perderá en delirios más o menos sádicos. Aquí, en *Miss Dorothy Phillips, mi esposa,* conserva aún cierto equilibrio.

El otro cuento que merece destacarse es *En la noche* que podría ponerse junto a *El techo de incienso* por su propósito de poetizar la fuerza creadora algo inhumana de la voluntad. Aquí una débil mujer lucha durante horas contras las correderas del Paraná para llevar a su marido, picado por una raya, hasta un médico que pueda curarle. Todo se concentra en la descripción implacable del esfuerzo, en la tensión de los músculos, en la fuerza monstruosa del agua, en el tiempo que parece detenido y sin embargo corre pesadamente. Esta epopeya aparece inscrita dentro de otro relato secundario, procedimiento que se repite en varios cuentos de este volumen como *El simún, Gloria tropical, Polea loca,* y que hacen recordar algunos de los célebres relatos dentro de relatos de que era especialista Joseph Conrad. Pero aquí ambas historias son casi coetáneas y ocurren dentro del mismo paisaje misionero. La hazaña de la mujer resulta así completada por la experiencia viva del narrador. Cuando Quiroga la muestra remando poseída para avanzar sólo unos centímetros, su tensión creadora lo hace remar con ella; la identificación entre el autor y el personaje produce una suerte de estado de alucinación

que compromete también al lector. Pocos creadores han tenido ese poder demoníaco de Quiroga, capaz de tocar y conmover casi físicamente los centros afectivos.

Por esa época aparece en la vida de Quiroga un joven llamado Samuel Glusberg. Es un aprendiz de literato, como él mismo se ha definido más tarde. Tiene unos veinte años menos que Quiroga (nació en 1898) y está poseído del espíritu de empresa. Se ha familiarizado con el narrador no a través de las aulas (porque en ellas entraban sólo los clásicos) sino leyendo ávidamente revistas y suplementos literarios. Había comprado y devorado los *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Había recogido anécdotas sobre Quiroga: lo sabía "orgulloso, inabordable, extraño". Aunque Glusberg era (y sigue siendo hasta hoy) muy tímido, el deseo de obtener alguna colaboración para una revista juvenil que estaba a punto de editar, lo decidió a abordar al inabordable. Se armó de valor y acompañado de otro muchacho, José Feder, llegó hasta la redacción de *Caras y Caretas*. "Quiroga se hallaba sentado a una mesa escritorio en la oficina de don Luis Pardo, de grata memoria siempre (cuenta Glusberg casi veinte años más tarde). Nos llamó la atención de entrada la dulzura de sus ojos claros en abierto contraste con su barba negra y sus facciones más bien duras cuando no las aflojaba en sonrisa cabal. Pronto olvidamos en su presencia cuánto habíamos oído acerca de su carácter y le expusimos con toda naturalidad el propósito de nuestra visita". Contra lo que temían, Quiroga no sólo resultó abordable sino que entregó la colaboración prometida (una versión retocada de *Los perseguidos*) y se convirtió en amigo y maestro. En el recuerdo de Glusberg, Quiroga se dibuja como un hombre sencillo y generoso, que lo ayuda a colocar sus propios cuentos, que escribe cartas para elogiar a Benito Lynch por *Los caranchos de la Florida* (1916), sólo movido por un impulso de camaradería hacia un escritor que admira y al que no conoce personalmente, que acoge con verdadera amistad a quienes se le acercan con amistad. "Diversas eran, asimismo, las gentes que se acercaban espontáneamente a Quiroga como lo habíamos hecho mi compañero Feder y yo. Los motivos eran también distintos. A muchos los atraía su moderno sentido del cine como arte de expresión humana; a otros su fabulosa comprensión de la vida animal tan a flor de piel en muchas naturalezas; y a todos su poderosa personalidad de escritor consciente y libre como no había

otro entonces en la Argentina ni lo hay ahora", escribirá Glusberg en 1937.

Este primer contacto establecido exclusivamente por motivos literarios habrá de madurar en una amistad larga y compleja. A partir de 1918 y hasta 1935, año en que Glusberg se fue definitivamente a Chile, el escritor maduro y el joven formarán una unión que supera el trazado convencional de maestro y discípulo. Para Glusberg, Quiroga fue verdadera y cabalmente una figura paterna, la primera de una serie que comprende a otros escritores también frecuentados por el joven: Lugones, Sanin Cano, Henríquez Ureña, Gerchunoff, Martínez Estrada, y del otro lado de los Andes, González Vera y Manuel Rojas. Algunos de estos creadores son mayores, otros son estrictos coetáneos de Glusberg, pero es su actitud de delicada reverencia y cuidado lo que establece esa suerte de devoción filial en el crítico. Porque este hombre, de sensibilidad tan fina y estilo casi invisible; este publicista nato que tiene el don mayéutico de hacer crear sus mejores obras a quienes él descubre y selecciona con tanto amor como lucidez (a él se deben no sólo *Los desterrados*, sino los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, la *Radiografía de la pampa*, y *Cuando era muchacho*), este Samuel Glusberg tiene ante sus maestros y amigos la atención a la vez protectora y devota de un hijo. Un relato suyo que titula precisamente *Horacio Quiroga, mi padre*, revela humorísticamente esta actitud profunda. En la superficie se trata sólo de una anécdota. Viéndolo pasar con Quiroga (todo enfundado en su barba negra, con su evidente perfil semítico), algunos amigos de Glusberg juraban y perjuraban que aquél debía ser también judío e incluso llegaban a suponer que era su padre. Lo que el cuento no necesita decir es que en la realidad profunda de una elección simbólica Quiroga realmente era su padre.

Para Quiroga, Glusberg se convierte en una suerte de trujamán. Es algo más que un secretario que se encarga de ordenar sus ediciones, de seleccionar sus cuentos, de vigilar la corrección de pruebas con infinito cuidado, de difundir su obra por un mecanismo en que entra más la intuición artística que el sólido sentido comercial. Todos estos aspectos son importantes pero resultan al fin y al cabo secundarios ya que pudieron haber sido cumplidos por otros. Lo importante es que Glusberg se convierte en la conciencia estilística de Quiroga, siempre alerta para incitarlo a depurar sus anteriores libros o a castigar minuciosamente cada línea de un relato publicado en revistas

antes de entregarlo a la forma más perdurable del libro. A él se deben sin duda las segundas o terceras ediciones de obras que Quiroga había publicado con un criterio algo caótico y que a partir de su amistad con Glusberg empiezan a adelgazarse y a ganar en coherencia estética. Pocas veces se ha dado, como en este caso, una abnegación tan constante y una objetividad tan apasionada para custodiar la obra ajena. La tarea de Glusberg ha sido verdadera, imaginativa, labor socrática.

Por esa época, las visitas de Quiroga al Uruguay se hacen más frecuentes. En las cartas a sus amigos salteños hay constancia de viajes esbozados y de otros realmente cumplidos, pedidos de alojamiento, planes y proyectos. Hay una visita de noviembre 1920 en que aprovecha el verano para llevar a los chicos a bañarse en el mar en vez de pasar las vacaciones en Misiones; hay otra en diciembre 1921, esta vez acompañado no sólo de los hijos sino de algunos amigos del grupo *Anaconda*; en mayo de 1922 se anuncia otra visita en la que se habla explícitamente de la compañía de Alfonsina Storni. Tal vez se trata de la ocasión, que un día evocó para mí Emilio Oribe, en que Quiroga, cubierto por un descomunal sombrero de paja, fue a esperar a Alfonsina a la salida de la Universidad. Ella había participado en un homenaje poético a Delmira Agustini. Es típica la actitud de Quiroga de rehusarse a asistir siquiera al acto. Esa actitud se repite, agravada, con motivo de su viaje al Brasil, en setiembre de 1922. Entonces fue designado secretario de la Embajada que presidía su amigo, el Dr. Asdrúbal E. Delgado. Quiroga aprovecha la ocasión para hacerse acompañar por Darío (diez años cumplidos), para vestir como un dandy, para exhumar algunas glorias consistoriales. Pero en Río, invitado a una reunión de la Sociedad de Gente de Letras y obligado a sentarse en el estrado, se negó rotundamente a participar en el torneo oratorio.

—Tiene que hablar —le dicen sus colegas.

—Yo no sé hablar.

—Aunque sea dos palabras.

—No sabría articular una.

Hubo que levantar la sesión, concluyen sus biógrafos.

A su regreso, visita Melo, capital de uno de los departamentos del Norte del Uruguay; allí conoce a Juana de Ibarbourou cuya fama poética empezaba a recorrer todo el país. Pero el motivo principal de esa escala no fue la poesía; Quiroga andaba buscando un aerolito y consiguió que sus amigos influyeran ante el Estado Mayor del Ejército uruguayo para facilitar una misión que fue presentada como sumamente secreta. Hay un regusto infantil en estas actividades diplomáticas y oficiales en las que ahora se complace Quiroga; un fondo intacto de humor y fantasía que también suele asomar ocasionalmente en sus cuentos debajo de la máscara trágica. Sus viejos amigos aceptaban este talante y se plegaban con docilidad a sus caprichos. De ese modo liberaba Quiroga sueños de poder y gloria que la gris vida bonaerense (escribiendo encerrado en su oficina la maldita fórmula B) no le permitía expresar.

Ya en 1924 Samuel Glusberg se ha convertido en editor exclusivo de Quiroga. La flamante empresa "Babel" —sigla de "Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias", aunque (como opina Borges) más alusiva a la famosa torre que a otra cosa— edita ese año un nuevo volumen de Quiroga, *El desierto*. Antes de convertirse en editorial, *Babel* ya existía como revista literaria, fundada por Glusberg en abril 1921; pero son los libros del cuentista misionero y de otros importantes escritores argentinos y americanos los que darán proyección singular a la empresa. El nuevo título contiene once narraciones de muy distinta índole. Una división en tres partes (tal vez sugerida por el mismo Glusberg) contribuye a señalar con toda precisión la diferencia de naturaleza y hasta de técnica entre los relatos de cada grupo. La primera parte está compuesta por el cuento que da título al volumen (uno de los más intensos y logrados de Quiroga) y otro cuento misionero, *Un peón*. Ya he comentado este último por haber sido publicado en un folleto aparte en 1918. *El desierto* recoge de la experiencia misionera de Quiroga lo que se refiere a la educación de sus hijos, según se ha visto en el capítulo anterior. Pero ese tema es sólo el punto de partida para el cuento. En conjunto, se trata de una suerte de pesadilla lúcida que tal vez haya vivido el narrador algún día. El protagonista, Subercasaux, es un viudo que vive solo en medio de la selva, con sus dos hijos pequeños; un día tiene un accidente, se enferma y se siente morir, abandonado a sus cachorros. La estructura del cuento es muy simple y eficaz. Se abre con una escena nocturna en que el protagonista lucha contra el río y la impenetrable oscuridad para llevar su delicada carga hasta la casa aislada en medio de la selva. Esa escena establece

el clima central del cuento. Una vez más exalta Quiroga el poder de la voluntad, glorifica el esfuerzo físico que acaba por convertirse en una forma suprema del espíritu. La segunda parte reconstruye en breves escenas la vida cotidiana de este viudo y sus dos hijos. La amenaza convocada oscuramente en la primera se desvanece y olvida; las teorías pedagógicas de Quiroga y su propia experiencia de 1916 son utilizadas brillantemente para evocar episodios que son estrictamente autobiográficos. Queda una tercera parte (la más trágica) en que el cuadro idílico resulta destruido por la enfermedad del padre y se cumple la horrible amenaza implícita en la primera parte. Aquí es donde la sensibilidad generalmente contenida y hasta soterrada de Quiroga, llega a su punto máximo. A medida que Subercasaux siente que le abandonan las fuerzas (tiene una herida mal curada en un pie, la gangrena avanza lentamente), Quiroga libera su ternura para dibujar ese delirio en que el moribundo oscila entre la más cruel lucidez y el imposible sueño de una mejoría. Un toque penúltimo (el cadáver que Quiroga presenta *asistiendo* al horror del abandono de sus hijos) afina la emoción hasta lo imposible. La última página del cuento es magistral: "Las criaturas salieron sin tocar la puerta entreabierta, y fueron a detenerse en su cuarto, ante la llovizna del patio. No se movían de allí. Sólo la mujercita, con una vislumbre de la extensión de lo que acababa de pasar, hacía a ratos pucheros con el brazo en la cara, mientras el nene mascaba distraído el contramarco, sin comprender. Ni uno ni otro se atrevían a hacer el menor ruido. Pero tampoco les llegaba el menor ruido del cuarto vecino, donde desde hacía tres horas su padre, vestido y calzado bajo el impermeable, yacía muerto a la luz del farol".

Tanto *Un peón* como *El desierto* constituyen la parte más perdurable del volumen y por sí solos lo justifican. Los otros relatos no están a la misma altura. En la segunda sección se recogen cuatro que tienen de común el ser cuentos de amor. En *Una conquista* (octubre 1º, 1922) Quiroga parece burlarse de su condición de escritor famoso asediado por literatas; *Silvina y Montt* (abril 27, 1921) vuelve al tema del hombre maduro enamorado de una niñita; *El espectro* (julio 29, 1921) deriva de su afición al cine y a los triángulos emocionales; *El síncope blanco* (marzo 1920) explora el encuentro de una pareja en los vestíbulos del Más Allá. Algunos de estos cuentos revelan un regreso de Quiroga a temas que parecía haber superado.

La tercera sección de *El desierto* contiene unos apólogos, en su mayoría fallidos. En los primeros (*Los tres besos, El potro salvaje*) hay consejos muy explícitos al joven poeta. En cambio, *El león* parece francamente autobiográfico en su convicción de que el único consuelo de una fiera domesticada es la esperanza de que sus cachorros continúen la tradición de la selva. Los dos últimos apólogos son los más importantes. En *La patria* (setiembre 26, 1920) hay un eco de la guerra de 1914, que tanto preocupó a Quiroga. A pesar de su escaso valor narrativo tiene algún interés por lo que dice de la libertad de la selva y por una clara denuncia de los mecanismos de explotación económica. El último, *Juan Darién* (abril 25, 1920) es el más ambicioso. Samuel Glusberg lo considera magnífico aunque creo que lo es sólo de intención. Está afeado por la sensiblería y por un trasparente masoquismo en los detalles de la historia. Ese tigre que es convertido en niño y luego sufre las peores torturas hasta ser quemado vivo, parece haber liberado en Quiroga sentimientos oscuros y confusos. El apólogo tiene sin embargo algunas cosas rescatables. Es importante la identidad que establece entre hombres y animales: para la suprema ley del Universo (llega a decir con cierto énfasis) una vida equivale a otra, cualquiera sea su naturaleza. También es acertado lo que observa sobre una pedagogía escolar que enseña a los niños a contar lo que han leído, no lo que han visto. Pero como narración es torpe.

Algunos de estos apólogos parecen estar dirigidos a los niños. Incluso hay referencias directas a un público infantil ("los chicos que lean esto", dice en *Juan Darién*) que los convierte en una suerte de *Cuentos de la selva,* pero más negros de intención, como si Quiroga hubiera querido mostrar la otra cara de la moneda: la crueldad, la intolerancia, la castración a que es sometido el ser natural por la civilización. Al publicar estos apólogos en un libro de cuentos para grandes, Quiroga ha corregido tal vez su destino inicial y ha hecho bien, porque la unidad de sentido y ejecución de los *Cuentos de la selva* se hubiera visto alterada. En estos apólogos, Quiroga aparece como principiante en un género que su compatriota Rodó entonces dominaba.

El mismo año en que se publica *El desierto,* Samuel Glusberg visita a Quiroga en San Ignacio. El narrador había vuelto allí por una larga temporada y desde su meseta escribió al amigo y editor: "Venga a ver florecer los lapachos y a olvidarse durante unas sema-

nas que existen los periódicos". De todos los amigos que anunciaron entonces la visita, el único que cumplió fue Glusberg que compuso, además, una extensa crónica, admirablemente ilustrada, sobre su estadía. Se publicó en *Caras y Caretas* (octubre 2, 1926). En ella asume por primera vez Glusberg su seudónimo literario de Enrique Espinoza (en doble homenaje a Heine y al filósofo holandés) que habrá de convertirse en su segundo nombre. Al rememorar en 1937 esa estadía, escribirá Espinoza: "En su casa de San Ignacio conocí a Quiroga en su verdadero ambiente, y pude darme cuenta de la estrecha relación que había entre su vida y su arte. *El desierto* que acababa de aparecer bajo mis cuidados en Buenos Aires, era una maravillosa síntesis del país, de la casa y de mi huésped hasta más allá de donde podía sospecharlo cualquier inadvertido lector de historias impresionantes. El río, el monte, la lluvia, los hombres, y las bestias, todos los elementos de la narrativa quiroguiana, se me hicieron familiares durante aquel mes inolvidable que pasé entre los suyos. Y, cuando al año siguiente volví a encontrar ese mundo en los siete cuentos parejos de *Los desterrados* comprendí en toda su profundidad el don creativo de su pluma".

Las ilustraciones de dicho artículo, más aún que el texto de Espinoza, constribuyen a difundir entre el gran público la imagen de un Quiroga hirsuto y selvático que había empezado a generalizarse a partir de *El salvaje* (1920). Pero ahora se universaliza y coagula en torno de su alejamiento y supuesta inaccesibilidad esa imagen de un hombre civilizado que desprecia la civilización, que se entierra en la selva en estrecha comunión con interminables víboras y luminosos yacarés, que allí sueña y escribe sus relatos de violencia, de terror, de muerte. A esa imagen contribuye parcialmente la misma apariencia física de Quiroga. A pesar de ser menudo y compacto, en las fotografías Quiroga resultaba, con la barba negra, las cejas mefistofélicas, los ojos brillantes, el tono altivo y hasta remoto de sus poses, un ser inquietante. En las caricaturas de la época y en los testimonios literarios queda testimonio de esta impresión general. Es la leyenda que inevitablemente genera todo creador.

Pocos conocen o adivinan entonces su celosa intimidad. Se ha mudado de la calle Agüero, casi esquina Santa Fe, a un apartamento del que ha quedado una descripción minuciosa de Enrique Amorim. Por aquellos años, Amorim, (salteño como Quiroga pero veintidós años menor) hace sus estudios en Buenos Aires. Como tantos com-

patriotas de la patria chica, llega hasta Quiroga y encuentra en el inaccesible escritor un amigo que lo protege, que vigila la colocación de sus primeros trabajos literarios (los inevitables poemas) y que hasta le cede el apartamento amueblado cuando decide irse a San Ignacio por una larga temporada. Como había sucedido antes con el salteño José María Delgado, como ocurrió con Samuel Glusberg y ocurrirá con Julio E. Payró, Quiroga empieza ya a ser padre de sus nuevos y jóvenes amigos. En más de un sentido, Amorim será uno de sus hijos de mayor significación literaria. Como narrador, crea parte de su obra en una línea que deriva de la de Quiroga aunque sin imitarla servilmente.

"H. Q. (escribe Amorim en un artículo retrospectivo) supo que yo había terminado mis estudios de bachillerato y que dictaba una clase de literatura en el Colegio Internacional de Olivos. Nos veíamos siempre, a distancia, en la Wagneriana de la calle Paraná. Si mi memoria no me falla, oíamos a Riesler en el ciclo Beethoven. A la salida, con la violencia que lo caracterizó, unida a un segundo plano de rara ternura despótica, me dijo:

—¿Por qué no se queda en mi casa? Yo me voy por un año o dos o más a Misiones. Se lo alquilo. Pero a usted solo, ¿eh?

"El ofrecimiento resultaba insólito. Me ofrecía su departamento de la calle Agüero, casi esquina Santa Fe, con la condición de que lo habitase solo. No obstante, me imponía su criada, Julia, que quedaría a cuidar sus muebles, sus libros, etc. Acepté el ofrecimiento. (...) Pero, como no me era posible soportar el alquiler, que era elevado en aquella época, busqué un compañero, no bien H. Q. tomó el barco. Nunca supe si Quiroga se enteró de mi resolución, pero como jamás se le molestó por el pago del alquiler ni el sueldo de su criada, no recuerdo haber hablado jamás de ese arreglo *comercial*, sin un solo documento por medio.

"En los primeros tiempos solía llegar la gente más diversa a preguntar por el gran cuentista. Un largo corredor conducía a la puerta del departamento, situado en la planta baja. Más de una vez me quedé mirando, intrigado, la salida de los visitantes de Quiroga que se alejaban por el angosto y dilatado trecho.

"El departamento se componía de tres piezas y un cuarto de servicio. Ocupaba yo una, la otra mi compañero Orquín —a veces dormía su hermano, marino argentino— y, la tercera pieza estaba

destinada a la biblioteca. De manera que no podíamos comer en la cocina, que era pequeñísima y que ocupaba "la cuidadora".

"El cuarto de los misterios era la biblioteca, que Julia para aliviarse responsabilidades y trabajar menos, mantenía cerrado. Mucho después de ocupar el apartamento, me atreví a violar aquel recinto. No había mesa cómoda para que un escritor en ciernes pergeñase sus páginas iniciales, mientras el compañero leía en voz alta textos de medicina. A Julia no le pareció mal que utilizara la mesa de la biblioteca, donde almorzaba Horacio Quiroga. Fue allí que me sorprendió escribiendo, el día que apareció sin anunciarse, por supuesto, Alfonsina Storni. Había pasado por la calle Agüero y quería tener noticias de Quiroga. Horacio a nadie escribía. Sin embargo, a Alfonsina tenía por qué escribirle. Me encontró trabajando en una novela, mi primer intento de novela, que pasé a máquina en una Harmonn y cuyas copias he guardado celosamente. La editorial *Claridad* publicaría *Tangarupá*. Confieso que me placía particularmente copiar el manuscrito en un ambiente tan favorable a mi imaginación. Me amparaban libros muy seleccionados, por él encuadernados. Recuerdo una colección de las obras de Kipling, su verdadera y auténtica pasión. Solía repetir en viva voz algunos aciertos del narrador anglo-sajón, al que leía en español. Quiroga no tenía muchos libros. Su biblioteca era caprichosa. Tendría que hacer un esfuerzo para recordar títulos. En los lomos, apenas inicialados, campeaban autores traducidos. Como las encuadernaciones las hacía él mismo, por lo general no tenían título visible. Había que abrir el ejemplar para darse cuenta de qué libro se trataba. Las cubiertas que gastaba eran de arpillera, cuando no de cuero o piel de víbora. De manera que meter las manos en la biblioteca de Horacio Quiroga, era algo muy entretenido. Una noche, revolviendo su biblioteca, entre dos libros encontré un documento que me estremeció: un testamento. Un testamento destinado a sus hijos que constituía la pieza literaria más dramática que se pueda imaginar. Contaba a Eglé y a Darío, las tentativas de suicidio de la madre, hasta la lograda finalmente en Misiones. Las explicaciones que daba H. Q. de cómo se habían desarrollado los acontecimientos, estaban enriquecidas por diálogos, preguntas, y respuestas, ordenadas en forma literaria, vale decir, como en sus propios relatos. Un extraño pudo mandar a componer ese texto, considerándolo una de las tantas narraciones dramáticas en primera persona."

La evocación de Amorim también insiste en el problema de la nacionalidad ya que junto con el testamento asegura haber encontrado también la libreta argentina de enrolamiento que lo declaraba "inepto para el servicio militar", pero este aspecto ya ha sido elucidado en este libro. Lo más importante de su desordenado y valioso testimonio es la vivísima impresión de una personalidad a través de sus palabras, sus gestos, su casa, sus libros. El novelista que había en Amorim supo ver a Quiroga como a uno de sus personajes.

El regreso de Quiroga a Misiones está marcado por una aventura pasional que demuestra hasta qué punto el hombre maduro y ya curtido en estas lides, sigue conservando intacto el espíritu de su adolescencia. Vuelve a encontrarse con una muchacha, Ana María Palacio, a la que había conocido de niña en 1915. Como tantas protagonistas de sus cuentos, Ana María había quedado precozmente fascinada por aquel hombre extraño. Había asistido a la horrible agonía de su mujer y conservaba un recuerdo vívido de la reacción de Quiroga. Cuando se vuelven a encontrar en 1925, ella es ya adolescente, él está avanzado en la cuarentena. Es el *coup de foudre*. La familia de la muchacha (una vez más) se opone terminantemente. Son venezolanos y muy católicos, tienen una actitud de desconfianza de buenos burgueses hacia los desplantes populistas de Quiroga, les espanta la diferencia de edad (unos treinta años) y hacen todo lo posible por impedir la relación. Quiroga se encrespa, inventa medios románticos y hasta absurdos para comunicarse con la secuestrada, se expone a la cólera de los hermanos, padece exquisitas torturas emocionales. Hasta que una vez más (se repite la historia de 1898) es burlado por los familiares que se llevan a la muchacha de San Ignacio. El cuarentón se ha portado como el adolescente salteño que sigue siendo.

Con la materia de esta historia escribe unos años después su segunda y última novela *Pasado amor*, desde cuyo título (como ha indicado Arturo Sergio Visca) se alude a unos versos de D'Annunzio que tanto le gustaba citar. La novela es crónica de los amores contrariados pero incluye también otras cosas: un racconto de la reacción del protagonista, Máximo Morán, ante la muerte de su esposa, su amistad con un naturalista sueco, Halvard Ekdal y su mujer Inés, unas escaramuzas eróticas de Morán con una mujer nativa, que no consigue sino exasperarlo más. La transcripción es tan literal en muchos casos que no alcanza a ser literaria. No sólo Morán es Qui-

roga hasta en los menores detalles de carácter y Marta Iñíguez es Ana María, sino que los mismos detalles de su cortejo repiten hasta en las minucias las peripecias de la vida real. Desde muchos puntos de vista, *Pasado amor* es el fracaso más grave de Quiroga. Actualmente sólo puede interesar por sus referencias autobiográficas, las más importantes de las cuales ya se han aprovechado en este estudio.

A pesar de la fama y del éxito de sus libros, Quiroga sigue viviendo pobremente. A su regreso de San Ignacio se escapa del centro de Buenos Aires y alquila una vieja quinta en los suburbios, en Vicente López.

"La finca era tal como la había soñado (cuentan sus biógrafos): paraje recogido, habitaciones amplias y altas, rodeadas por todos lados de terreno libre, con generosos ventanales por donde entraban junto con el sol, verdes de ramajes y perfumes de jardines. Para que no faltara nada, en uno de los ángulos del predio, se alzaba un galpón a propósito para ubicar su taller." Otra descripción agrega algunos valiosos detalles: "una casa vieja, de aspecto vetusto pero no desprovisto de encanto, con galería al frente, alrededor de un jardín abandonado e invadido por la maleza, cerco de alambre tejido, en el cual prosperaba la madreselva, y portoncito de hierro. Un aromo de enorme copa sombreaba al atardecer la parte delantera del jardín y la galería."

Allí se instala Quiroga hacia 1926, con sus hijos, un avestruz, un coatí y un ciervo. En su escritorio (la mejor de las habitaciones) están los muebles construidos por él mismo: "una mesa tosca de patas corpulentas y cubierta por una carpeta de arpillera a bordes deshilachados (...) Sobre ella (...) resmas de papel y un lápiz de mina gruesa". Quiroga dibujaba, hacía modelos que luego convertía en cacharros de aspecto primitivo, diseños que se parecían mucho a los de los indígenas precolombinos. También trabajaba el cuero, la piel de las víboras, las caparazones de las tortugas. Volvía a ser el salvaje. Con la piel de las anacondas encuadernaba libros, las convertía en tapices para las paredes, en alfombras. Con el cuero hacía ropas para los hijos y para él. Aún hoy, Esther Haedo de Amorim recuerda con cierto cómico horror un enorme saco que llevaba con todo orgullo Eglé y que reflejaba las concepciones sartoriales del padre. A la orilla de la gran ciudad rioplatense, Quiroga había conseguido recrear parcialmente su habitat misionero. Volvía a ser Robinson.

En 1925 compró un Ford de los llamados de bigote, con el acelerador en el volante. Ya era viejo el auto cuando llegó a sus manos y toda la ternura que le dedicó durante años, el cuidado para que produjese un zumbido perfecto, las horas gastadas en escudriñar sus misterios, fueron vanos. Hay alguna opinión ajena sobre los riesgos que implicaba aceptar una invitación de Quiroga para pasear en el Ford. En su libro *El hermano Quiroga,* Ezequiel Martínez Estrada ha dejado alguna instantánea deliciosa.

A pesar de su fantasiosa manera de manejar tuvo Quiroga pocos accidentes aunque uno fue lo bastante serio como para causarle una herida infecciosa y hacerle soñar con visiones de tétanos. El resultado fue menos irreparable pero dejó su huella. Tuvo un accidente hacia 1928: la voiturette embistió a otro vehículo en la Avenida Alvear. "Maltrecho en la cama del hospital (cuenta Martínez Estrada), se complacía en falsear la verdad de los hechos, pues todo el mundo sabía, sin haberlo visto, cómo ocurrió el accidente. Explicó la maniobra rapidísima que él realizara, la torpeza del volante que le arrojó el coche encima, y censuró a la policía porque dejaba manejar en el centro a individuos irresponsables. Mientras relataba el suceso, que iba perfeccionando poco a poco, nos miraba suspicaz, sospechando que no le creíamos. Comentaba:

"—Suerte que andaba solo; di dos vueltas en el aire, desalojado del pescante, y nada más."

"Lo internaron magullado y con dos metacarpos rotos. Todavía era de buen tono visitarlo y llevar al café algún chascarrillo a expensas de su triste y equívoca popularidad, y otros enfermos internados solían llegarse a su salita para saludarlo y conversar cuando no tenía otras visitas. Siempre me pareció que Quiroga amaba 'sus hospitales', como Verlaine, y no por motivos muy distintos.

"Cuando le quitaron el entablillado de la mano izquierda mostraba los dedos anquilosados, mirándoselos como si se los hubieran regalado. Sólo quedaban prácticamente hábiles el pulgar y el índice, que abría y cerraba a manera de pinza de artrópodo.

"—No importa —comentaba—; todavía puedo agarrar las herramientas."

El automóvil estaba ya en ruinas cuando yo visité Misiones en 1949 pero seguía prestando servicios. El motor había sido adosado a un molino y permitía extraer agua en la finca que habían comprado los Cirés, junto a la de Quiroga. Ese destino, indudablemente me-

lancólico y que parece aludir al de los caballos de la noria, tal vez hubiera parecido justo a Quiroga. Seguía sirviendo.

Por esos mismos años José Bianco conoció a Quiroga y registró una imagen que contrasta con la habitual figura mitológica del salvaje. Me fue comunicada en una carta personal y dice: "Todos hablan de él —y cuando digo todos me refiero a los escritores jóvenes que sobre él escriben y que no lo conocieron— como de un hombre violento y dramático. Lo sería, qué duda cabe, y su vida lo prueba, pero yo tengo de Quiroga una experiencia distinta. Una experiencia mínima, es verdad. En 1925 nosotros vivimos circunstancialmente, durante un año, en la calle Billinghurst. Enfrente vivían unos sobrinos de Quiroga que se llamaban Forteza. Entiendo que la madre era hermana de Quiroga. Lo conocí en casa de sus sobrinos, donde se organizaban cantos y bailes criollos. Todavía lo veo a Quiroga con el brazo en alto, agitando un pañuelito, mezclado a los muchachos y muchachas que bailaban entre las cuales estaba Eglé. Era un hombre de pocas palabras, pero simpático, de aire festivo, con grandes ojos muy claros, medio amarillos (debían ser verdes). Por las noches, yo solía acompañar a una hermana mía a la Wagneriana (en aquella época, las muchachas no salían solas). Allí lo encontrábamos a Quiroga, que hacía bromas sobre los pianistas y cantantes. La galanteaba un poco a esta hermana mía que era más bien bonita, y ella, aunque simpatizaba con él, trataba de que no la viera. "Que no se nos acerque ese barbudo, porque entonces no se separa en toda la noche". Ya ve usted que no lo tratábamos con demasiado respeto. En todo caso, estaba lejos de atemorizarnos. Más aún: ya por ese entonces yo tenía veleidades literarias que no me animaba a confesar, pero un día, armándome de valor, fui a visitar a Quiroga con un cuento en el bolsillo. Quiroga vivía (...) en un pueblito de la línea del Tigre. Recuerdo que en el tren fui leyendo *Lucienne* de Jules Romains. Todavía conservo la edición. Lo recuerdo porque Quiroga no conocía la novela y yo le hablé de ella con entusiasmo. La casita era modesta, pero muy agradable. Había estanterías de pino (fabricadas por él) y libros encuadernados en arpillera (también encuadernados por él). Maupassant. Y Poe, Kipling (en francés). Le dejé el cuento y me dijo que lo fuera a visitar al día siguiente a una dirección del centro. Allí fui. Eran varios cuartos muy sombríos donde trabajaba, a lo sumo, con dos o tres personas más. (...) Recuerdo que allí, así como el día antes, en su casa, conversamos de literatura. Me

alentó a escribir. Me preguntó con mucho interés sobre mis lecturas. Por entonces, él no conocía a los escritores franceses que yo empezaba a leer: Giraudoux, Proust, Morand, etc. Por todo esto, me cuesta asociarlo con ese hombre sombrío de que hablan."

Una imagen similar a la que ofrece el testimonio de Bianco es la que evocó para mí, una tarde de agosto de 1949, Julio E. Payró. Había conocido a Quiroga allá por el 1923. Entonces Payró era un muchacho y vivía con sus padres en una casa vecina de la de doña María Quiroga de Forteza. Las familias eran muy amigas y por eso los hijos se criaron juntos. "Éramos (me dijo Payró) como la misma familia; los Forteza eran mi otra familia, y Quiroga era 'el hermano de Da. María'. Había sido criado como un señorito, mimado por la madre y por la hermana". Esos primeros contactos con el tío Horacio fueron superficiales, aunque es probable que también Payró haya participado en las reuniones a que se refiere Bianco. Pero unos años más tarde, hacia 1927, él y Quiroga se hicieron verdaderos amigos. El muchacho había casado, había viajado a Europa donde murió su mujer y volvía desgarrado a Buenos Aires. Se encontró con Quiroga en casa de doña María, se pusieron a hablar y se entendieron, Payró lo invitó a comer en casa de sus padres. Quiroga aceptó, lo que era una novedad porque nunca lo hacía. A pesar de que admiraba la obra de Roberto J. Payró y lo conocía de verlo en reuniones literarias, no tenía con él un trato personal. Ahora se acercan a través del hijo. El vínculo es la viudez del muchacho, el estar Payró pasando por lo que ya había pasado Quiroga. La amistad se habrá de consolidar y motivará, más adelante, algunas de las más conmovedoras cartas de Quiroga.

Hay otros testimonios coincidentes que muestran un Quiroga tierno y alegre, afecto a confraternizar en abundantes ágapes (el grupo *Anaconda* es el mejor mentís a la supuesta hurañía), su afición a las tertulias de la Wagneriana, las frecuentes visitas a estudios de pintores (en uno de ellos intima con Centurión que hará su retrato) y su curiosidad inagotable por reconocer y homenajear a escritores del pasado (como Andersen, como Heine) o a figuras vivas de la literatura rioplatense como Payró. Tampoco era indiferente a los nuevos valores. Fue de los primeros en descubrir el talento de Ricardo Güiraldes. La publicación de *Don Segundo Sombra* (1926), el éxito desmesurado de este libro, la súbita formación de una capilla literaria en la que participaron por igual un mediocre nacionalismo

y el snobismo de las nuevas generaciones, habrían de alejar a Quiroga. Pero no conviene olvidar que antes de estos excesos, ya él había reconocido la calidad narrativa de Güiraldes y había elegido uno de sus cuentos para una colección que dirigía. Por otra parte, el reconocimiento de Güiraldes consta en una dedicatoria que éste estampó en uno de los veinte ejemplares fuera de comercio de su edición de *Xaimaca* (Buenos Aires, *Agencia General de Librerías y Publicaciones,* 1923): "Al compañero Horacio Quiroga con mi más gran aprecio y mi amistad". La dedicatoria está fechada en diciembre de 1923. Tres años más tarde, la publicación de *Don Segundo Sombra* alteraría las cosas.

Esta época, la más superficialmente brillante de la vida de Quiroga, se cierra en 1926 con la publicación de *Los desterrados.* El nuevo volumen se subtitula *Tipos de ambiente* y está dividido en dos partes que tratan primero el ambiente, luego los tipos. La primera contiene un solo cuento largo, *El regreso de Anaconda* (febrero 1º, 1925); en la segunda hay siete cuentos de mediana extensión. Ambas partes corresponden a una concepción muy distinta del relato. La primera vuelve a mostrar ese mundo, entre fabuloso y real, que ya había anticipado en los *Cuentos de la selva* y en el cuento que da título a *Anaconda.* Ahora vuelve a utilizar a la legendaria serpiente (que deriva tanto de la observación real como de los sueños de Kipling) para presentar en términos épicos una gigantesca inundación del Paraná. Así como en la *Ilíada* el poeta convierte las aguas derramadas del Escamandro en un combate entre el colérico dios del río y el héroe Aquiles, ahora Quiroga personifica en las hazañas de la gigantesca serpiente el desborde de la naturaleza. El cuento se inscribe en la misma línea épica de *La guerra de los yacarés.* Pero el arte de Quiroga tiene ahora un matiz muy acentuadamente humorístico. Adelanta su lección en forma más compleja que antes. No deja, sin embargo, de subrayarla: del caos, de la desordenada fecundidad de la muerte, puede nacer la vida. Pero lo que sobre todo impresiona ahora en el cuentista es su capacidad de moverse en las varias dimensiones del relato. No es un cuento perfecto pero apunta al gran novelista de la selva que Quiroga tal vez habría podido llegar a ser.

De muy distinta naturaleza retórica son los siete cuentos restantes. Ante todo porque aquí la fantasía está disciplinada por una

voluntad de observación concreta. Están extraídos, casi directamente de la larga experiencia vital en San Ignacio. En ellos, Quiroga se limita a poetizar apenas la entraña dramática, acotar los lentos procesos vitales, sugerir de un solo golpe las mutaciones, precipitar los desenlaces. Por eso mismo, son cuentos cuya entraña parece abismal. No sólo el ambiente o la coetaneidad temporal ligan a esos siete cuentos. Quiroga vuelve a utilizar como vínculo un procedimiento narrativo que ya había empleado Balzac para su *Comédie humaine* y que mucho más tarde usaría también Sherwood Anderson en *Winesburg, Ohio* y hasta Mary McCarthy en *The Company She Keeps*: usar el mismo elenco de personajes en distintas narraciones independientes, cuidando eso sí de variar la importancia de los papeles. Así, el manco Luisser que es sólo un personaje incidental en *Van-Houten,* tiene un papel caso protagónico en *Los destiladores de naranja;* Juan Brown, el doctor Else y el químico Rivet, que hacen una fugaz aparición al comienzo del cuento que se titula (como todo el libro) *Los desterrados,* tienen actuación principal en *Tacuara-Mansión* (los dos primeros) y en *Los destiladores de naranja* (el último). Utilizando de este modo los mismos personajes, Quiroga logra algo más que una yuxtaposición de las mismas figuras sobre el mismo paisaje: consigue efectos de perspectiva, ahonda en los destinos que muestra, enlaza tiempos y momentos. En una palabra: echa mano a recursos de novelista. Hasta cierto punto *Los desterrados* es una suerte de novela de personajes, vistos en episodios no articulados.

Hay otro elemento que contribuye a dar unidad al libro: es la presencia reiterada del narrador como testigo en muchos de los sucesos que cuenta. En *Los desterrados* (el cuento), en *Van-Houten,* en *Tacuara-Mansión,* en *El techo de incienso,* en *Los destiladores de naranja,* se indica explícita o implícitamente la presencia de ese narrador. A veces es sólo un *nos* que lo postula dentro de un coro de espectadores misioneros. Otras veces la referencia es más directa: "En la época en que yo llegué allá", indica en el primero de los cuentos citados. "Lo encontré una siesta de fuego a cien metros de su rancho", recuerda al presentar a Van-Houten, y en el mismo cuento hay un largo pasaje en primera persona que se inicia: "Por una lóbrega noche de otoño descendía yo en mi canoa". De Juan Brown contará en *Tacuara-Mansión*: "Allí lo encontré yo quince años después". Al presentar a Malaquías Sotelo, protagonista de *La cámara oscura,* se refiere a una visita de éste "a mi taller", y en el resto de

la historia se reserva el narrador un papel principal. El único cuento que carece por completo de "testigo" es *El hombre muerto* pero esta excepción no hace sino subrayar por contraste la unanimidad de procedimientos del resto.

Sería posible alegar que este personaje que habla en primera persona no es forzosamente el narrador. Es bien conocido el recurso de introducir un testigo o espectador imaginario para que sea necesario llegar ahora a una identificación total entre el *yo* de esos relatos y el autor. Hasta podría señalarse que en uno de los cuentos más obviamente autobiográficos (*El techo de incienso*) Quiroga llama Orgaz a un personaje que es él mismo en tanto que se reserva para ese otro imaginario testigo el *"yo"* del relato: "Con los nuevos años transcurridos desde entonces, yo ignoro qué había en aquel momento en las páginas de su registro civil", dice en el último párrafo del cuento. Este mismo desdoblamiento ocasional no invalida la observación. Tanto el personaje que dice "yo" como el que se llama "Orgaz" son máscaras del narrador. Pero lo que me interesa subrayar ahora es que al introducir repetidamente en estos cuentos alguien que dice *yo* (un testigo que relata), Quiroga ha creado voluntariamente una continuidad explícita del punto de vista narrativo. Consigue así enriquecer la unidad del volumen. Aunque concebido y ejecutado con la libertad de una colección de cuentos, *Los desterrados* alcanza de ese modo la secreta urdimbre de una novela.

Esto impide considerar cada cuento por sí mismo. Algunos ya han sido analizados en este estudio al examinar la vida de Quiroga y en particular sus años misioneros. Ellos constituyen una materia prima formidable para la biografía. Pero conviene enjuiciarlos ahora sobre todo como ficciones. Tal vez el más logrado sea precisamente *El hombre muerto* que concentra en pocas páginas y con la mayor objetividad, la agonía del personaje que ha resbalado al cruzar un alambrado cayendo sobre su machete y enterrándoselo en las entrañas. Pocas veces Quiroga ha sabido crear con tan sutiles efectos una sensación de irreparable destino: el hombre al caer no ve el machete en el suelo y se pregunta dónde estará; esa es la única señal explícita de que lo tiene clavado en el cuerpo. Desde el suelo, mira a su alrededor, sin explicarse bien la súbita debilidad que lo invade; se apega, sin darse cuenta, a las imágenes familiares de su casa, de su tierra; las evoca sin comprender claramente que se está despidiendo

del mundo; ve crecer lentamente la fatiga, llegar el sueño, la muerte. Hay un admirable equilibrio de todos los recursos.

Otros cuentos son más espectaculares. Sus anécdotas hablan del destino de dos brasileños que logran morir frente a la patria, como Moisés a la vista de la tierra prometida (*Los desterrados*); o cuentan la historia cómica y trágica del gringo Van-Houten, hombre codiciado por el desastre; la aventura de Juan Brown y el químico Rivet, dos borrachos empedernidos (*Tacuara-Mansión*); el destino horrible del doctor Else, presa del *delirium tremens*, de su hija inmolada, del manco Luisser (*Los destiladores de naranja*). En casi todas estas historias hay accidentes terribles, violencias y hasta crímenes, o muertes que cierran con dura mano un relato que parecía oscilar entre la ternura y la ironía. Pero lo que importa en ellas no es la anécdota sino la caracterización de los personajes: los sucesos sirven para revelarlos, para desnudar las máscaras y mostrar el verdadero ser. A través de estos cuentos se dibuja una especie humana que la literatura europea del siglo XIX había popularizado y que encontró en la obra de Máximo Gorki su expresión más visible. Son los ex-hombres que asoman en las novelas de Dostoievski, esos borrachos lúcidos y elocuentes; los vagabundos que recoge Joseph Conrad en sus relatos tropicales; los delirantes hambrientos de Knut Hamsun. Ahora Quiroga los presenta en el mundo de la selva misionera, bañados en una luz misteriosa, hecha de fracaso y amor. Los más increíbles toques de ternura (como al final de *Los desterrados*) enriquecen esas narraciones que no están escritas apenas desde una visión literaria sino que son prodigio de observación concreta e identificación emocional.

Hay dos cuentos que se refieren muy directamente al narrador. Uno, *El techo de incienso*, ya ha sido invocado en este estudio porque transcribe humorísticamente (aunque con un fondo de amargura) las peripecias de Quiroga como Oficial del Registro Civil en San Ignacio. Pero el otro (que tal vez ocurrió entero sólo en la fantasía de Quiroga) es aún más hondamente autobiográfico. Se titula *La cámara oscura* y allí narra la horrible experiencia de fotografiar a un cadáver. Las alucinaciones de su adolescencia que han quedado crudamente registradas en cuentos como *Para noche de insomnio*; su febril comercio inicial con Edgar Poe que le hace escribir *El crimen del otro* o *El almohadón de pluma*, aparecen superados ahora en un relato de horror que tiene sus raíces en la realidad misma. Es éste un horror lúcido, callado, un horror que ha ido madurando y que

ahora consigue aflorar totalmente. La mujer del muerto ha pedido al narrador que le saque una fotografía para conservar por lo menos un recuerdo.

"Cargué la máquina con dos placas y me encaminé hacia la casa mortuoria. Un carpintero tuerto había construido un cajón todo en ángulos rectos, y dentro estaba metido el juez sin que sobrara un centímetro en la cabeza ni en los pies, las manos verdes cruzadas a la fuerza sobre el pecho.

"Hubo que sacar el ataúd de la pieza muy oscura del juzgado y montarlo casi vertical en el corredor lleno de gente, mientras dos peones lo sostenían de la cabecera. De modo que bajo el velo negro tuve que empapar mis nervios sobreexcitados en aquella boca entreabierta más negra hacia el fondo más que la muerte misma; en la mandíbula retraída hasta dejar el espacio de un dedo entre ambas dentaduras; en los ojos de vidrio opaco bajo las pestañas como glutinosas e hinchadas; en toda la crispación de aquella brutal caricatura de hombre.

"La tarde caía ya y se clavó de prisa el cajón. Pero no sin que antes viéramos venir a Elena trayendo a la fuerza a sus hijos para que besaran a su padre. El chico menor se resistía con tremendos alaridos, llevado a la rastra por el suelo. La chica besó a su padre, aunque sostenida y empujada de la espalda; pero con un horror tal ante aquella terrible cosa en que querían viera a su padre, que a estas horas, si aún vive debe recordarlo con igual horror.

. . . . . .

"La fúnebre ceremonia concluyó pero no para mí. Dejaba pasar las horas sin decidirme a entrar en el cuarto oscuro. Lo hice por fin, tal vez a media noche. No había nada de extraordinario para una situación normal de nervios en calma. Solamente que yo debía revivir al individuo ya enterrado que veía en todas partes; debía encerrarme con él, solos los dos en una apretadísima tiniebla; lo sentí surgir poco a poco ante mis ojos y entreabrir la negra boca bajo mis dedos mojados; tuve que balancearlo en la cubeta para que despertara de bajo tierra y se grabara ante mí en la otra placa sensible de mi horror.

"Concluí, sin embargo. Al salir afuera, la noche libre me dio la impresión de un amanecer cargado de motivos de vida y de esperanzas que había olvidado. A dos pasos de mí, los bananos cargados

de flores dejaban caer sobre la tierra las gotas de sus grandes hojas pesadas de humedad. Más lejos, tras el puente, la mandioca ardida se erguía por fin eréctil, perlada de rocío. Más allá aún, por el valle que descendía hasta el río, una vaga niebla envolvía la plantación de yerba, se alzaba sobre el bosque, para confundirse allá bajo con los espesos vapores que ascendían del Paraná tibio.

"Todo esto me era bien conocido, pues era mi vida real. Y caminando de un lado a otro, esperé tranquilo el día para recomenzarla."

Los desterrados es, sin duda, su obra más compleja y equilibrada. A diferencia de otros libros suyos que contienen (como él mismo quiso una vez) cuentos de todos los colores, éste tiene una unidad interior que es la de su madurez. Es un libro, su libro. A través de sus páginas se expresa un mundo novelesco completo, extraído por Quiroga de la cantera inagotable de Misiones y convertido en ficción. Es un libro hondo que no puede interesar al lector superficial. Allí se concentra definitivamente una vida y una experiencia estéticas. El título mismo dice, tal vez, más de lo que Quiroga llegó a intuir. Porque este mundo que aparece contenido dentro de sus páginas con la serena objetividad de un arte que ha vencido las pasiones sin haber renunciado a ellas; este mundo que fue su paraíso y su infierno, está poblado de seres sin raíces, desterrados de sus tierras de origen. En el centro emocional del libro, aunque casi siempre al margen en su papel de testigo o espectador secundario (de creador, en fin) se encuentra Quiroga. Este mundo es su mundo. Quiroga es también uno de los desterrados.

XI

LAS SEÑALES DE UN CAMBIO

> "Yo sostuve, honorable tribunal, la necesidad en arte de volver a la vida cada vez que transitoriamente aquél pierde su concepto; toda vez que sobre la finísima urdimbre de la emoción se han edificado aplastantes teorías. Traté finalmente de probar que así como la vida no es un juego cuando se tiene conciencia de ella, tampoco lo es la expresión artística."

La publicación de *Los desterrados* (1926) marca el apogeo de la carrera de Horacio Quiroga pero también señala el comienzo de una declinación que no es sólo de su arte (fresco aún a fines de década) sino de sus propias fuerzas vitales y de su cotización en el mercado bonaerense. Es verdad que en torno de su presencia taciturna siguen reuniéndose otras figuras ya consagradas así como nuevos valores. Aún es maestro para muchos. Para certificar esa posición, la Editorial "Babel" organiza un homenaje preparado con gran tino publicitario por Samuel Glusberg. Se exponen primeras ediciones de sus obras y se edita un número especial de la revista *Babel* (noviembre de 1926) en que se recogen comentarios y testimonios, notas y recuerdos personales, crónicas bibliográficas y estudios firmados por Leopoldo Lugones, Payró, Alberto Gerchunoff, Benito Lynch, Capdevila, Rafael Alberto Arrieta, Alfonsina Storni; hay poemas de Juana de Ibarbourou y Fernández Moreno; un largo trabajo de Ernesto Montenegro (que había aparecido ya en inglés en el *New York Times*); opiniones de Gálvez, Armando Donoso, Giusti, Arturo Marasso, Juan Torrendell; humoradas de Félix Lima, Luis García y Rodolfo Romero; caricaturas de Cao (muy cómica), de Centurión (la imagen grave y meditabunda que ha predominado), de Norah Lange (una cruza de ángel y rabino), de J. Hohmann (Robinson en su taller); fotografías que cubren su metamorfosis desde la época heroica del

Consistorio hasta la serena pose actual de maestro. El ejemplar es hoy rareza bibliográfica. Mirándose en el espejo de este número de *Babel*, Quiroga podía creer en una apoteosis.

Ya están en el aire, sin embargo, las señales de un cambio. Hace algún tiempo que se está anunciando la presencia de una nueva generación. La figura clave de ese movimiento será Jorge Luis Borges (nacido en 1899) que a los veinticuatro años regresa de una prolongada estadía en Europa que abarcó estudios en Suiza, una relampagueante visita a Londres (para confirmar vínculos británicos creados por la sangre a través de esa abuela con la que habla inglés desde niño), una estancia más larga en España donde frecuenta a Ramón Gómez de la Serna, oye el interminable divagar poligloto de Rafael Cansinos Assens y se pone al día con el ultraísmo. En 1923, Borges representa la vanguardia. Poseedor de incontables idiomas y de una memoria prodigiosa, alucinante; sometido desde la infancia al asedio de una literatura cosmopolita; abierto a todos los ismos y sobre todo al expresionismo germánico (origen y raíz de toda la renovación literaria de este siglo), Borges llega a Buenos Aires y consigue reunir a su alrededor a la parte más inquieta de la nueva generación argentina. A pesar de su educación europea, Borges viene a descubrir Buenos Aires y a encontrar en el habla vernácula, en el acento y el idioma de los argentinos, la razón de ser de su poesía. Con afán de inventor de mundos, fabrica una mitología del suburbio porteño con sus esquinas rosadas, sus heroicos compadritos, su tango y ese truco que prefigura la vida. Son esos los años en que todo el mundo ha descubierto que la metáfora es suma y colmo de la poesía; los años en que los jóvenes se lanzan a conquistar el ambiente con pequeñas revistas literarias, hojas sueltas en forma de mural, ambiciosos quincenarios. Una de aquéllas (fundada precisamente por Borges con Güiraldes y otros) se llama *Proa* con imagen bastante literal. En 1924 el movimiento se concentra en una publicación de vanguardia que utiliza el mismo título de otra revista anterior y política. Dirigida sobre todo por Evar Méndez, este nuevo *Martín Fierro* (1924/1927) habría de convertirse en el vínculo visible de la nueva generación. Vista con la perspectiva de los años, la calidad de sus colaboraciones resulta heterogénea, como lo han reconocido hasta quienes participaron con todo fervor juvenil en la empresa. Pero sus virtudes estratégicas fueron altas. Además de servir de vehículo a la producción de los jóvenes permitió revisar algunos valores literarios del ambiente y

exaltar las figuras más creadoras de la vanguardia europea y americana. Sus colaboradores querían estar al día y en ese afán llegaron a extremos que hoy resultan sobre todo cómicos. En el repaso de los valores locales utilizaron sobre todo la sátira y la caricatura desde una terrible sección de Epitafios que ponía en verso la benemérita cachada rioplatense. Pero también se valieron del silencio más empecinado como arma de combate. Así, mientras atacaban directamente a Gálvez por su realismo de mal gusto, o a Lugones por su oficialismo, desvalorizaron sutilmente a narradores como Payró, Quiroga, Lynch y Roberto Arlt por el método de la omisión.

Aunque *Martín Fierro* se publica en el lapso en que Quiroga edita dos importantes libros de cuentos (*El desierto,* 1924, *Los desterrados,* 1926) y en que la empresa española "Calpe" difunde una antología de sus cuentos (*La gallina degollada,* 1925), es inútil buscar en la colección de la revista la menor referencia a esos tres libros capitales. Las únicas menciones de Quiroga que hay en los 45 números de *Martín Fierro* son de índole satírica. Una vez (Nº 16, mayo 5, 1925) se le atribuye un próximo libro *Dónde vas con el bulto apurado...,* que se subtitularía *Cuentos del otro Landrú.* El epigrama no es grave y se limita a jugar simultáneamente con su aspecto físico y su terrible reputación local de Don Juan. Otra vez se le hace suscribir una apócrifa frase célebre ("El que escupe en el suelo es un mal educado") que también parece encerrar una punta personal y aludir a sus modales algo bruscos (Nº 31, julio 8, 1926). La tercera y última mención (Nº 43, agosto 15, 1927) es un *Epitafio* que firma Luis García:

"Escribió cuentos dramáticos
Sumamente dolorosos
Como los quistes hidáticos.
Hizo hablar leones y osos
Caimanes y jabalíes.

La selva puso a sus pies
Hasta que un autor inglés
(Kipling) le puso al revés
Los puntos sobre las íes."

Conviene aclarar que este tipo de chistes no indica generalmente enemistad personal hacia el autor. Los autores de esta sección eran capaces de ir mucho más lejos y tampoco vacilaban en atacarse entre sí. Hay más epitafios sobre o contra Borges (por ejemplo) que contra cualquier enemigo del grupo. Lo que estas bromas implican es un reconocimiento paradójico de la existencia de Quiroga. Hay que lamentar, sin embargo que este reconocimiento burlesco no estuviera acompañado del estudio de su obra. Evidentemente, el grupo *Martín Fierro* no se interesaba por ella. Una última paradoja sobre las relaciones del equipo de esta revista con Quiroga. Quien tuvo la idea de reeditar en una nueva época la fugaz *Martín Fierro* de 1919 fue nada menos que Samuel Glusberg. Incluso estuvo a punto de ser su director. Posteriormente su candidatura quedó en la nada, Evar Méndez asumió la dirección y la nueva *Martín Fierro* tomó un rumbo que poco tenía que ver con lo que Glusberg y Quiroga estaban haciendo.

Si el grupo martinfierrista soslayó a Quiroga, no hizo lo mismo con otro escritor coetáneo, casi ignorado entonces. Macedonio Fernández, creador reticente, humorista ejemplar, metafísico de entrecasa, fue impuesto como maestro del grupo. En la primera hora, muchos pudieron creer que Macedonio había sido inventado por Borges, tan desconocida era su persona y su obra, tan apasionado el fervor del discípulo. Sin embargo, Macedonio existía como lo documentaron no sólo sus extrañas colaboraciones en las páginas de la revista sino su presencia inolvidable en los banquetes de *Martín Fierro,* sus famosas improvisaciones de sobremesa. Pero la figura que realmente va a concitar la atención general, la que habrá de convertirse pronto en el valor más exportable del movimiento, es otro veterano, Ricardo Güiraldes.

Aunque ocho años menor, Güiraldes pertenece a la misma generación de Quiroga. Nacido en 1886 había escrito y publicado un libro de poemas que anticipa el ultraísmo (*El cencerro de cristal,* 1915) y que cayó en el más completo silencio. Educado en las disciplinas de la más exquisita poesía francesa de vanguardia, unía a su condición de estanciero, de *homme des lettres,* de gran señor, un interés auténtico por el campo argentino. Cuando escribe *Don Segundo Sombra* (algunas de cuyas páginas anticipa *Martín Fierro,* julio 8, 1926), los jóvenes encuentran en él precisamente a ese maestro refinado que oponer a todos los narradores realistas que les

parecían tan insignificantes. Se crea en torno de la aparición de *Don Segundo Sombra* en 1926 una aureola más mística que crítica. Para los jóvenes es la prueba palpable de que la literatura argentina puede ser gauchesca y literaria a la vez, que las metáforas del ultraísmo sirven para contar una historia auténticamente rural. Las asperezas literarias de Quiroga, sus desdenes hacia la metáfora, los tipos crudos y aparentemente monolíticos que explora, parecían entonces la negación de un arte que a toda costa quería ser puro. Quiroga fue condenado sin ser leído por jóvenes que tampoco habían leído bien a Güiraldes.

Hace bastantes años, en mi primer encuentro con Borges, le pregunté qué pensaba de Quiroga. Su respuesta me trajo un eco del Epitafio de Luis García: "Escribió los cuentos que ya había escrito mejor Kipling." No he podido olvidar esa frase de 1945. A pesar de mi admiración por Borges, sentí en ese momento la injusticia de su juicio aunque no me animé entonces a refutarlo. Tardaría algunos años en darme cuenta que la frase contiene más un juicio sobre Borges que sobre Quiroga. Lo que realmente muestra es la actitud del grupo martinfierrista frente a Quiroga: como no les interesaba su obra, sólo veían de ella lo externo. Pero si en 1945 el juicio de Borges caía sobre una materia ya cerrada (Quiroga había muerto hacía casi nueve años), en 1925 la misma actitud habría de resultar muy penosa para el creador aunque no se formulara tan crudamente y hasta asumiera entonces la forma festiva de un epigrama. No hay sentimientos más oscuros de impotencia que el del creador que descubre, después de haber triunfado, que una nueva generación marcha por otros rumbos. Durante un tiempo el sentimiento de vacío y de fracaso es vergonzante: no se atreve a manifestarse ni en el secreto de una anotación íntima, de una carta. Luego empieza a asomar en alusiones laterales, en una búsqueda (por lo general hipócrita consigo mismo) de motivos y racionalizaciones que escamotean la verdad. Sólo al fin se manifiesta e irrumpe en quejas. En Quiroga se da completo este proceso que lleva años y que coincide con una declinación física que terminará paralizando las fuentes de su creación.

Es importante subrayarlo: Quiroga vivía en buena parte de su pluma. El triunfo de una nueva promoción literaria cuyos gustos iban a contrapelo de su arte y cuya prédica iba ganando terreno día a día, era algo más que un motivo de escozor literario. Era una seria amenaza. Porque si su público llegase a cambiar y orientarse hacia

otros autores, Quiroga podría encontrar afectado su precarísimo equilibrio económico. De ahí que al cabo se produzca en él una reacción polémica. De joven supo pasar en silencio muchos ataques a sus libros; entonces había aprendido a aguantar a pie firme la hostilidad y la burla. Pero ahora se trata de otra cosa. Él depende de la existencia de un mercado para sus cuentos y está obligado a defender su posición. Una serie de artículos críticos, declaraciones y hasta decálogos surge de su pluma. Quiroga se vuelca a la crítica para convertir la reflexión sobre su arte en instrumento de defensa y ataque. No es un crítico ni pretende serlo pero como necesita defenderse, sale a discutir los fundamentos retóricos del cuento. A diferencia de muchos que teorizan ante de crear algo que valga la pena, Quiroga sólo se pone a hacerlo cuando ya tiene tres décadas de empecinada experiencia literaria a su espalda. Lo que entonces dice, presionado por las circunstancias, tiene un interés inmediato. Aunque leídos hoy, a más de treinta años de distancia, algunos de sus textos tengan el mérito adicional de componer una verdadera retórica del cuento.

Hay que marcar por lo menos tres etapas, a veces coexistentes, en esta inquisición que va de 1924 a 1930. La primera está destinada a manifestar, al margen de toda polémica, su insatisfacción con el mercado literario bonaerense de los años veinte. Quiroga dedicará sendos artículos a señalar algunas de sus falacias y denunciará prácticas negativas. Florece entonces una industria del cuento que tiene su base en las revistas literarias y en los suplementos dominicales de los periódicos de gran circulación. Él la conoce bien y la ha alimentado durante años. En consejos orales a los jóvenes escritores se ocupó siempre de alertarlos, de "hacernos buenos luchadores en el gremio", según recordaba posteriormente Enrique Amorim. En un artículo que titula *La profesión literaria* (enero 6, 1928), Quiroga historia las condiciones del trabajo intelectual en el Río de la Plata y señala que sólo a partir de 1893 empezó a ser retribuido regularmente; que los escritores más cotizados hacia 1895 eran Rubén Darío, Roberto J. Payró y Leopoldo Lugones, que recibían (cuando algo recibían) alrededor de quince pesos por un cuento o un poema; que los escritores más populares (un Martínez Zuviría) llegaban a percibir en 1921 una renta anual de dieciocho a veinte mil pesos; que sólo el popularísimo Manuel Gálvez o un Enrique Larreta podían aspirar a tiradas de cuarenta mil ejemplares. La colaboración en diarios y revistas sigue normas similares, según escribe Quiroga: "Yo comencé a es-

cribir en 1901 (cuenta). En ese año *La Alborada* de Montevideo me pagó tres pesos por una colaboración. Desde ese instante, pues, he pretendido ganarme la vida escribiendo. Al año siguiente y ya en Buenos Aires, *El Gladiador* me retribuía con quince pesos un trabajo, para alcanzar con *Caras y Caretas,* en 1906, a veinte pesos. Si no la edad de piedra, como Lugones, Payró y Darío, yo alcancé a conocer la edad de hierro de nuestra literatura. (. . .) Durante los veintiséis años que corren desde 1901 hasta la fecha yo he ganado en mi profesión doce mil cuatrocientos pesos. Esta cantidad en tal plazo de tiempo corresponde a un pago o sueldo de treinta y nueve pesos con setenta y cinco centavos por mes. (. . .) Vale decir que si yo, escritor dotado de ciertas condiciones y de quien es presumible creer que ha nacido para escribir, por constituir el arte literario su notoria actividad mental, quiere decir entonces que si yo debiera haberme ganado la vida exclusivamente con aquélla, habría muerto a los siete días de iniciarme en mi vocación, con las entrañas roídas. El arte es pues, un don del cielo, pero su profesión no lo es."

En un artículo anterior, mucho menos interesante del punto de vista crítico, *La bolsa de los valores literarios* (enero 4, 1924), Quiroga se refirió en broma a la cotización de los autores y al peligro de un *crack* de valores estéticos. Lo que allí dice refleja ya una preocupación que por esa fecha empieza a hacerse explícita: le parecía advertir que sus producciones no eran solicitadas con el mismo ardor; temía (se advierte) que el mercado estuviera saturado. Pero no sólo preocupaciones de orden económico asaltan su espíritu. En otro artículo del mismo período (*La crisis del cuento nacional,* marzo 11, 1928) discute con toda lucidez las exigencias de formato que pretenden imponer ahora los directores de revistas y páginas literarias; se refiere, sobre todo, a la demanda de novelas cortas. Desde el punto de vista del mercado, la palabra *novela* resulta más vendible. De ahí que entre 1917 y 1941 se haya podido registrar en la Argentina la aparición de una cantidad de publicaciones periódicas destinadas a difundir en ediciones semanales, quincenales o mensuales, cuadernillos que contenían una sola "novela". Así pueden mencionarse: *La novela semanal* (1917), *La novela para todos* (1918), *La novela de hoy* (1918), *La novela del día* (1918), *La novela cordobesa* (1919), *La novela elegante* (1919), *La novela nacional* (1920), *Novela de la juventud* (1920), *La novela universitaria* (1921), *La novela femenina* (1921), *La novela de bolsillo* (1921), *La novela argentina* (1921),

La novela porteña (1922), *Mi novela* (1924), *La mejor novela* (1928), *La novela popular* (1938), *Nuestra novela* (1941). La popularidad de estas colecciones fue enorme y dominó por completo el mercado hasta el punto de que en el mismo período sólo se publicó una colección dedicada a difundir cuentos: *El cuento ilustrado* (1918) que dirigía precisamente Horacio Quiroga.

No es extraño que ante la invasión de "novelas", Quiroga haya creído necesario analizar el problema del punto de vista estético. Su trabajo no tiene pretensiones retóricas; sin embargo se apoya en una experiencia literaria de tres décadas, lo que le permite señalar con suficiente precisión las diferencias básicas entre cuento, novela corta (o sea, *nouvelle,* aunque él no usa esta expresión técnica) y novela propiamente dicha. Es evidente que para Quiroga la felicidad y el coraje de contar residen principalmente en el cuento corto, el que está más cerca del prototipo oral de toda narración literaria. Apoyado en la evocación de un cuento de Tolstoy, va a definir las condiciones básicas del cuentista: sentir con intensidad, atraer la atención y comunicar con energía los sentimientos. Para él, el cuento es "el vehículo exclusivo de la intensidad"; de ahí la necesidad de un estilo "sobrio y conciso", con lo que se llega al "cuento corto, que es el cuento de verdad". La definición se completa con este comentario: "El cuentista nace y se hace. Son innatas en él la energía y la brevedad de expresión; y adquiere con el transcurso del tiempo la habilidad para sacar el mayor partido posible de ellas". También señala, lo que es muy importante, que esa dimensión del cuento corto perfecto no la puede alcanzar quien tenga temperamento de novelista; en apoyo de su tesis, menciona el caso de Tolstoy, de Dostoievski, de Zola, de Conrad, ejemplos de grandes novelistas que fracasan en el cuento corto. A estos nombres opone los de cuentistas (Bret Harte, Maupassant, Chejov, Kipling) que no han conseguido expresar más "en la media tinta de sus novelas que en el aguafuerte de sus cuentos". A esta segunda lista cabría incorporar su nombre. De allí pasa Quiroga a referirse a la diferencia entre el cuentista y el novelista y llega a esta definición: "El cuentista tiene la capacidad de sugerir más de lo que dice. El novelista, para un efecto igual, requiere mucho más espacio. Si no es del todo exacta la definición de síntesis para la obra del cuentista, y de análisis para la del novelista, nada mejor puede hallarse. 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." Afirmado esto, insinúa su objeción a quienes piden que un cuento se dilate más allá de lo necesario: "Y si no es posible poner límites a la concepción de un cuento, ni juzgar de su eficacia por el número de sus líneas, se puede, en cambio, exigir, que un relato, evidente y visiblemente concebido para ocupar breves páginas, no alcance a una extensión triple de la que requiere su condición." Luego de lo cual establece en forma más clara el origen de sus objeciones: "Desde algunos años atrás las publicaciones diarias y periódicas solicitan con empeño altamente honroso novelas breves. No cuentos: novelas breves. La razón de esta exigencia debe verse, no en el alto concepto que del género tengan las publicaciones, sino en la decorativa ostentación del arte que se consigue ofreciendo dos, tres o cuatro novelas —la palabra tiene un gran prestigio— en un solo ejemplar." De esta consideración industrial, pasa Quiroga a una observación retórica: "Pero la novela breve, desideratum del arte narrativo, cuando logra aunar a la intensidad del cuento, el 'acabado' de la novela larga, es una cosa extremadamente difícil, y lograrla una vez por año o una sola vez en la vida, colma ya con creces las aspiraciones de un honrado autor. Y no es posible entonces que semana tras semana podamos gozar de quince o veinte novelas breves que merezcan el nombre de tales, fuera del título. En casi todos los casos se trata de simples cuentos, eficacísimos tal vez, de haber tenido breves páginas, pero fatigantes al exceso por la extensión a que ha debido llevarlos el autor, forzado por las exigencias del órgano en que escribe. En un cuento diluido, como en un perfume muy licuado, no se percibe ya la intensidad esencial que constituía su virtud y su encanto."

Es evidente que Quiroga resuella aquí por la herida. Lo que dice importa sobre todo como expresión de una crisis motivada en su arte por las exigencias del mercado literario. Por eso el artículo remata con una breve evocación de sus experiencias en *Caras y Caretas,* en la época en que era secretario de redacción el temible Luis Pardo para el que nunca un cuento era lo suficientemente conciso. El pasaje ya ha sido analizado en este estudio. Interesa ahora subrayar su valor confesional: las quejas de Quiroga son en buena parte una protesta personal contra los gustos de un mercado literario en que el cuento corto (al revés de lo que pasaba en la época de su iniciación bonaerense) ya no tiene la misma acogida. Pero es posible

registrar también otra nota distinta y nueva en sus quejas. Aparece sobre todo en los artículos que tienen que ver más directamente con la existencia de una nueva estimativa literaria. Dos de ellos trasmiten su preocupación, su pena y hasta su encono ante un grupo literario que (como todos los nuevos) lo niega sin siquiera tomarse el trabajo de leerlo. Su artículo sobre *La retórica del cuento* (diciembre 21, 1928) evidencia ya un tono apologético que falta por completo en el artículo que analicé más arriba. En éste Quiroga ataca seguro de su posición; en el nuevo se puede reconocer ya las primeras señales de una inseguridad. Hay repetidas alusiones a su técnica envejecida. Llega a referirse a "una nueva retórica" y aclarar: "No soy el primero en expresar así los flamantes cánones. No está en juego en ellos nuestra vieja estética, sino una nueva nomenclatura." La distinción es defensiva; también lo es una frase anterior en que se refiere a la necesidad de una nueva "fórmula eficaz para evitar precisamente escribirlos en la forma ya desusada que con tan pobre éxito absorbió nuestras viejas horas." En la conclusión se reafirma en sus trece: "En cuanto a mí, a mi desventajosa manía de entender el relato, creo sinceramente que es tarde ya para perderla. Pero haré cuanto esté en mí para no hacerlo peor." La ironía con que escribe y la insistencia caricaturesca de ciertos adjetivos ("flamantes cánones", "nuestra vieja estética", "forma ya desusada", "tan pobre éxito", "nuestras viejas horas", "mi desventajosa manía"), no disimulan sin embargo la radical preocupación. Pero si el tono es sutilmente defensivo, al mismo tiempo Quiroga reafirma en la parte central del artículo su concepto del cuento, como se verá luego. En otro artículo de esos mismos años (*Ante el tribunal,* noviembre 11, 1930) se advierte aún mejor la actitud apologética. Quiroga se siente juzgado y condenado por una nueva promoción. Exagera irónicamente su edad ("cuando yo era joven y no el anciano decrépito de hoy", declara a los 52 años); apunta que nada le han servido sus heridas en la lucha literaria, "cuando batallé contra otro pasado y otros yerros con saña igual a la que se ejerce hoy conmigo"; pero tampoco la nota plañidera es la única, ya que a su vez Quiroga devuelve golpe por golpe, ejerce la denuncia y la ironía contra los jóvenes iconoclastas del ultraísmo.

Así, insinúa a contrapelo que lo juzgan sin conocer toda su obra ("no creo que el tribunal que ha de juzgarme ignore totalmente mi obra. Algo de lo que he escrito debe haber llegado a sus oídos"); se

refiere a este juicio como a una lotería "cuyas ganancias se han repartido de antemano los jóvenes" y denuncia al pasar la frivolidad de la empresa en que están embarcados los nuevos ("este empeño en reemplazar con humoradas mentales la carencia de gravidez emocional") con lo que acusa recibo a la distancia de las burlas y epitafios martinfierristas, y adelanta una falsa nota de desaliento ("Debo abandonar todas las ilusiones que puse un día en mi labor"), lo que le permite rematar el artículo con una irónica esperanza: los jóvenes de hoy "dentro de otros treinta años —acaso menos— deberán comparecer ante otro tribunal que juzgue de sus muchos yerros." La previsión de Quiroga se cumplió a los veinticinco años justos. El grupo de críticos revisionistas que bauticé con el nombre de *parricidas* en un libro de 1956, se ha encargado ya de proceder a una demolición sangrienta de muchos de los valores que en 1930 parecían nuevos. La profecía se cumplió. Aunque cabe suponer que si Quiroga hubiera podido leer muchos de los ataques parricidas habría encontrado en ellos la misma injusticia que sufrió en carne propia a manos de las actuales víctimas. Pero ésta sí que es otra historia, como le gustaba decir a Kipling y repetir a Quiroga.

Más importante es el tercer grupo de sus artículos críticos. A través de ocho trabajos examina el narrador la retórica del cuento, da consejos a los jóvenes y se expide sobre otras formas narrativas. Una experiencia de más de veinticinco años se manifiesta concisamente aquí. La serie se abre con un *Manual del perfecto cuentista* (abril 10, 1925) en que como viejo prestidigitador, Quiroga explica algunos trucos del oficio. Máximo Gorki había dicho que la primera frase es la más difícil de encontrar, ya que a partir de ella se forma todo el cuento. Ahora Quiroga (que no cita a Gorki y tal vez ni siquiera conocía ese texto), invierte las cosas y afirma: "Me he convencido de que del mismo modo que en el soneto, el cuento empieza por el fin. Nada en el mundo parecería más fácil que hallar la frase final para una historia que, precisamente, acaba de concluir. Nada, sin embargo, es más difícil". También sostiene que "las frases breves son indispensables para finalizar los cuentos de emoción recóndita o contenida" y propone algunos ejemplos: "Nunca más volvieron a verse"; "Sólo ella volvió el rostro"; "Y así continuaron viviendo"; e incluso este otro, más cortante: "Fue lo que hicieron". También considera la posibilidad terminar el cuento con un *leit-motiv;* por ejemplo: "Silbando entre las pajas, el fuego invadía el campo, levan-

tando grandes llamaradas... (*comienzo*). Allá a lo lejos, tras el negro páramo calcinado, el fuego apagaba sus últimas llamas" (*final*).

No se le escapa la dificultad de comenzar bien un relato y recuerda que "la primera palabra de un cuento (...) debe estar ya escrita con miras al final." Considera varios comienzos posibles: exabrupto ("proporciona al cuento insólito vigor"); oraciones complementarias ("la atención del lector ha sido cogida de sorpresa, y eso constituye un desideratum en el arte de contar"); comienzo en condicional (ejemplo: "De haberla reconocido a tiempo, el diputado habría ganado un saludo y la reelección. Pero perdió ambas cosas"). Asimismo apunta que el comienzo dialogado ha perdido su interés: "Hoy el misterio del diálogo se ha desvanecido del todo. Tal vez dos o tres frases agudas arrastren todavía; pero si pasan de cuatro, el lector salta en seguida: 'no cansar'. Tal es, a mi modo de ver, el apotegma inicial del perfecto cuentista. El tiempo es demasiado breve en esta miserable vida para perderlo de un modo más miserable aún". En cambio recomienda las viejas fórmulas: "Era una hermosa noche de primavera..." o el indestructible: "Había una vez..." Esas frases, según Quiroga, "nada prometen, ni nada sugieren a nuestro instinto adivinatorio. Puédese, sin embargo, confiar seguro en su éxito... si el resto vale."

El artículo analiza otros *trucs* (la palabra está en francés) y sugiere una cantidad más al futuro practicante de un arte en que él era maestro. De todos sus consejos es lícito concluir que ve el cuento corto como una estructura de concentrado interés que debe agarrar al lector desde el comienzo, suscitar su curiosidad, incitar su espíritu adivinatorio y llevarlo hacia un final que no sea previsible aunque esté en el campo de las posibilidades. Aunque no lo dice aquí explícitamente, era entonces devoto de los cuentos de efecto, esos cuentos (a la Maupassant, y también a la Poe) que concluyen con una revelación inesperada. En este artículo de 1925 está pensando sobre todo en ellos. No porque su arte se oriente únicamente en este sentido, como han creído algunos lectores superficiales. Sino porque está escribiendo para jóvenes narradores, está trasmitiendo los secretos de un oficio, es decir está hablando como retórico. Eso es lo que puede trasmitir. Lo otro (la interiorización que él mismo había llegado a descubrir y practicar) no puede enseñarse.

En dos artículos ya mencionados aquí (*La crisis del cuento*

nacional, La retórica del cuento) fundamenta Quiroga su visión del cuento corto como la forma más perfecta de la narración literaria. Subraya su eminente cualidad de síntesis, su intensidad emocional: "En la extensión sin límites del tema y del procedimiento en el cuento, dos calidades se han exigido siempre: en el autor, el poder de trasmitir vivamente y sin demoras sus impresiones; y en la obra, la soltura, la energía y la brevedad del relato, que la definen." Este tema es retomado y perfeccionado en *Ante el tribunal.* Al margen de toda discusión o polémica generacional importa el testimonio que aquí presenta Quiroga. Evocando su caso particular, afirma: "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 corriente eléctrica, manifestábase por su fuerte tensión en el cuento y por su vasta amplitud en la novela. Por esto 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. No ignoraban esto los pasatistas de mi tiempo. Pero aporté a la lucha mi propia carne, sin otro resultado, en el mejor de los casos, que el que se me tildara de autor de cuentitos, porque eran cortos. (...) Luché porque el cuento (...) tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, ningún adorno o digresón, 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 en el blanco. Cuantas mariposas trataran de posarse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirán sino entorpecerlo. Esto es lo que me empeñé en demostrar, dando al cuento lo que es del cuento, y al verso su virtud esencial. (...) Yo sostuve, honorable tribunal, la necesidad en arte de volver a la vida cada vez que transitoriamente aquél pierde su concepto; toda vez que sobre la finísima urdimbre de emoción se han edificado aplastantes teorías. Traté finalmente de probar que así como la vida no es un juego cuando se tiene conciencia de ella, tampoco lo es la expresión artística. Y este empeño en reemplazar con humoradas mentales la carencia de gravidez emocional, y esa total deserción de las fuerzas creadoras que en arte reciben el nombre de imaginación, todo esto fue lo que combatí por el espacio de veinticinco años, hasta venir hoy a dar, cansado y sangrante toda-

vía, ante este tribunal que debe abrir para mi nombre las puertas al futuro, o cerrarlas definitivamente."

Lo que aquí dice Quiroga vale no sólo para explicar su censura del nuevo arte de trovar de los jóvenes sino para poner en perspectiva su lucha contra el decadentismo que ahora llama pasatismo. Toda su carrera literaria aparece enfocada desde este artículo. Para completar lo que ahora dice, redacta un *Decálogo del perfecto cuentista* (julio 1927) que a pesar de sus formulaciones algo rígidas (el estilo revela una cierta ironía soterrada hacia la misma empresa de condensar en decálogo una experiencia viva), a pesar de ciertas simplificaciones y hasta errores, tiene su importancia:

"I. Cree en el maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chéjov— como en Dios mismo.

II. Cree que tu arte es una cima inaccesible. No sueñes en dominarla. Cuando puedas hacerlo lo conseguirás, sin saberlo tú mismo.

III. Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que cualquiera otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia.

IV. Ten fe ciega no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas. Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón.

V. No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas.

VI. Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: 'Desde el río soplaba un viento frío', no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de las palabras no te preocupes de observar si son consonantes o asonantes.

VII. No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él, solo, tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

VIII. Toma los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les 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 ripios. Ten esto por una verdad absoluta aunque no lo sea.

IX. No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino.

X. No pienses en los amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento."

Muchas, tal vez demasiadas cosas hay en este *Decálogo*. A diferencia del *Manual del perfecto cuentista* en que parecía sólo preocupado por cuestiones retóricas o estilísticas, aquí se revela una concepción del cuento que excede los límites literarios mismos. Ante todo, porque las cuatro primeras reglas del *Decálogo* se refieren al arte en general y no sólo al cuento: creer en el maestro, aspirar a la cima, resistir a la imitación pero ceder a ella si es demasiado fuerte, tener fe en la propia capacidad, son condiciones que debe enfrentar y resolver todo artista. Más específicamente narrativas son las recomendaciones de los numerales V, VI, VII y VIII. Las recomendaciones revelan una vez más la preocupación de Quiroga por una narración condensada e intensa, que no se distraiga en adornos estilísticos o en digresiones descriptivas. Su desdén por las gracias del estilo lo arrastraba a veces demasiado lejos. Al rechazar toda preocupación sobre si las palabras son asonantes o consonantes (numeral VI) revela una debilidad de su estilo, sobre la que se han encarnizado los gramáticos y los exquisitos.

Conviene examinar brevemente el punto. Hasta en el prólogo de una admirable selección de sus cuentos (Madrid, *Aguilar*, 1950), el crítico español Guillermo de Torre se ha creído autorizado a señalar: "Escribía, por momentos, una prosa que a fuerza de concisión resultaba confusa; a fuerza de desaliño, torpe y viciada. En rigor no sentía la materia idiomática, no tenía el menor escrúpulo de pureza verbal." Es evidente que de Torre tiene razón desde su punto de vista. En los textos de Quiroga hay confusiones, hay torpezas y vicios en la expresión, no hay un sentimiento de la materia idiomática, no hay escrúpulo de pureza verbal. Pero estas observaciones presuponen un concepto del estilo que es válido pero limitado. Si por escribir bien se entiende escribir de acuerdo con las reglas de la Academia Española y respaldado en la autoridad de su Gramática y

su Diccionario; si por escribir bien se quiere decir escribir con escrúpulos de pureza idiomática, es evidente que Quiroga no escribía bien. No sólo porque cometía errres de sintaxis, anfibologías y otros horribles pecados sino porque empezaba por cometer el máximo: no importarle demasiado la Academia Española de la lengua. No buscaba la perfección verbal (concepto elusivo que hace preferir cualquier gramático del siglo XVI a Cervantes), no tenía escrúpulo de pureza.

Pero hay otro concepto del estilo. Si se entiende que escribir bien significa escribir de la manera más eficaz, comunicar con la mayor fuerza expresiva lo que se quiere decir; si escribir bien significa lo que *cada* escritor quiere escribir bien, entonces Quiroga no sólo escribe bien sino que escribe inmejorablemente. No hay que olvidar que es un cuentista, no un estilista, que quiere comunicar vida a sus personajes, no a sus palabras. No era un orfebre, no utilizaba la materia idiomática como un fin en sí sino como vehículo para su narración. Quería contar, y ahí se centra su invención estilística. Desde ese punto de vista, lo que dice Guillermo de Torre y han repetido otros críticos menos cautelosos y precisos que él, carece de sentido. Equivale a lamentar que Quiroga no sea Gabriel Miró. Cuando habría que lamentar que Miró no haya podido ser Quiroga.

Los dos últimos numerales del *Decálogo* vuelven a las instrucciones generales, válidas para cualquier forma artística. El noveno sobre todo interesa porque allí se concentra explícitamente lo que he llamado en un ensayo de 1950 la objetividad de su arte: término que ha sido mal entendido por quienes no advierten que se trata de una objetividad frente a la materia estética, y no postula de ninguna manera la imparcialidad ética (que es otra cosa muy distinta a la objetividad). Precisamente Quiroga se aleja de la emoción para recuperarla luego en el recuerdo. El mismo proceso había sido indicado por William Wordsworth al hablar de la poesía como "emotion recollected in tranquility". Quiroga llegó a ser supremo maestro en este difícil arte.

Hay otros artículos que aportan referencias complementarias. En uno titulado *Un recuerdo* (abril 26, 1929) se defiende Quiroga de la imputación de ser un hombre rico que le ha hecho, sin fundamento alguno, el crítico uruguayo Alberto Zum Felde. Aprovecha entonces para evocar una anécdota de su vida de trabajo y luchas

en Misiones, y como al pasar dice: "Aunque mucho menos de lo que el lector supone, cuenta el escritor su propia vida en la obra de sus protagonistas, y es lo cierto que del tono general de una serie de libros, de una cierta atmósfera fija o imperante sobre todos los relatos a pesar de su diversidad, pueden deducirse modalidades de carácter y hábitos de vida que denuncien en este o aquel personaje la personalidad tenaz del autor". La verdad de estas palabras ha sido ilustrada reiteradamente en este estudio.

También es muy importante lo que dice en un artículo *Sobre "El Ombú" de Hudson* (julio 28, 1929). Comenta allí una traducción de dicho libro y censura al traductor por haber transcripto en jerga regional el diálogo de los personajes. Parece atinado lo que escribe entonces sobre regionalismo narrativo: "Para dar la impresión de un país y de su vida; de sus personajes y su psicología peculiar —lo que llamamos ambiente— no es indispensable reproducir el léxico de sus habitantes, por pintoresco que sea. Lo que dicen esos hombres, y no su modo de decirlo es lo que imprime fuerte color a su personalidad. (...) La jerga sostenida desde el principio al fin de un relato, lejos de evocar un ambiente, lo desvanece en su pesada monotonía. No todo en tales lenguas es característico. Tanto valdría, para determinar a un personaje noruego en una obra criolla, hacerle expresarse obstinadamente en su idioma a través de toda la novela. Antes bien, en la elección de cuatro o cinco giros locales y específicos, en alguna torsión de la sintaxis, en una forma verbal peregrina, es donde el escritor de buen gusto a que aludíamos encuentra color suficiente para matizar con ellos, cuando convenga y a tiempo, la lengua normal en que todo puede expresarse. Los escritores de ambiente raramente recurren a la jerga local sostenida. Cuando se la halla alguna vez nace inmediata la sospecha de que con ella se trata de disimular la pobreza del verdadero sentimiento regional en dichos relatos. La determinante psicológica de un tipo la da su modo de proceder o de pensar, pero no la lengua que usa". Al referirse al uso de una palabra (pampa) por el autor y el traductor, demuestra Quiroga hasta qué punto era sensible a los rasgos de estilo, cuando estos traducían algo más que una comezón verbal y se convertían en visiones de mundo. Dice Quiroga: "Para Hudson, para sus personajes, para la época misma, la expresión 'pampa' en singular no existía, o por lo menos nada significaba aún. Es ésta una creación reciente, más política que geográfica, y a la que la literatura en especial ha

prestado relieve. La pampa es hoy una entidad artística, de tono indefinible, infinito, y cuantas docenas de epítetos misteriosos quieran adaptársele. Pero en la época de Hudson las pampas eran una sola cosa: llanuras crudas de aspecto y de vida, donde dominaban los indios al sur de Buenos Aires. En esos campos de pasto bruto, blancos de helada en invierno, se desarrollan casi todos los cuentos de *El Ombú*. Las mismas indiadas son parte principal de esos relatos. Trátase, pues, real y efectivamente de las pampas anteriores a la conquista del desierto, y no de la pampa espiritualizada, que por hallarse de moda seduce al Sr. Hillman". De ahí que Quiroga concluya que lo que ha hecho el traductor es trocar "una lengua noble y artística en otra viciada y sin recurso", es decir: ha convertido la lengua literaria de Hudson en *jerga*.

Por la misma época en un artículo titulado *Los tres fetiches* (agosto 19, 1927) arremete contra otras supersticiones del nacionalismo literario y escribe: "Ni el tango, ni el quillango, ni la vidala, ni los coyas del altiplano han de darnos nada, porque no hay país nuevo capaz de crearse una civilización con las fronteras bloqueadas. (...) Si en un pueblo nuevo el progreso no es aún civilización, menos lo es el retroceso. La tradición pesa, pero llevada a los hombros de una gran acción. Y del culto de las tumbas abiertas, como las de los diaguitas, de los incas y de los tlascaltecas, jamás saldrá acción alguna, sino vahos de muerte". Enemigo de todo folklorismo, este salvaje misionero jamás participó del culto reaccionario de la tradición, ni quiso explotar el color local por sí mismo, ni buscó los paisajes exóticos, ni cayó en la jerga. Cuando exploró Misiones dibujó a veces (pocas) unas ruinas jesuíticas o el perfil de las cataratas, documentó algunos rasgos del habla local, pero sobre todo quiso expresar lo esencial humano en los tipos que aquel ambiente producía. Hasta en sus historias de animales, detrás de las pintorescas apariencias, intentó captar la verdad biológica que enlazaba entrañablemente a todas las especies.

En otro artículo, *Cadáveres frescos* (agosto 29, 1930), se refiere a la necesidad de documentar minuciosamente hasta las narraciones más aparentemente fantásticas. Cita allí el caso de dos de sus cuentos alucinatorios o sobrenaturales (*El conductor del rápido, Más allá*) y sus esfuerzos infructuosos para obtener los datos concretos que necesitaba para hacer creíbles sus ficciones. "Cuesta en ocasiones un ojo de la cara obtener los dos o tres datos vivos sin los cuales

el relato, todo el paciente edificio levantado con mayor o menor acierto, bambolea y se desmorona como un castillo de naipes". Esta declaración, unida a otras similares que ya se han hecho, pone el acento en algo muy importante: Quiroga era un maestro del detalle significativo, ese que inserto en un desarrollo cualquiera asegura su autenticidad, da el peso de la vida y comunica una experiencia concreta. Sin ese detalle, la fabulación queda reducida a juego o lujo meramente verbal. Y eso es lo que Quiroga, después de su enajenadora experiencia modernista, se rehusó a practicar. Su arte no es de evasión.

Por medio de estos y otros artículos críticos, Quiroga consigue trasmitir algo desordenadamente pero con gran intensidad, su experiencia literaria de cuentista. Muchos de ellos fueron provocados por la insatisfacción de un mercado literario que parecía retraerse o por el desdén nada disimulado de una nueva generación que, en el mejor de los casos, se limitaba a ignorarlo. Pero si la motivación de algunos pudo ser tan casual, su contenido es por lo general fecundo. A través de ellos, Quiroga se levanta sobre la ocasión concreta y trasmite una experiencia enriquecedora.

Queda otro testimonio valioso de su discrepancia con la nueva generación. Es un reportaje publicado por *La Razón* de Buenos Aires (setiembre 21, 1929) en que opina sobre literatura argentina. Afirma allí que es más valioso el aporte de su generación que el de las anteriores, a pesar de figuras como Sarmiento, Mansilla o Cambaceres, a quien califica de *"verdadero novelista"* aunque su mejor obra sea un libro de cuentos (*Silbidos de un vago*). También opina que Benito Lynch es "el único gran novelista argentino de la hora actual" y que Payró es "el padre del cuento en la Argentina". Con respecto a Lugones (que se halla en uno de los momentos más controvertidos de su carrera literaria y política) declara que "lo respeta". Se niega a dar nombres de la nueva generación por creer que no ha dado aún una obra consistente pero señala su interés por la obra de Olivari y de Scalabrini Ortiz. Sus opiniones valen no sólo por lo que dicen sino por lo que omiten. Hay toda una línea de realismo narrativo en los nombres que elige Quiroga; también implícitamente hay un rechazo de los experimentos ultraístas en favor de quienes (como Scalabrini Ortiz) continúan explorando la realidad circundante. Aunque Quiroga no se pronuncie aquí sobre el académico pleito

Florida-Boedo, que entonces alejaba a los escritores argentinos de análisis más importantes, parece evidente que le interesa más el sentido de exploración de la realidad de los boedistas que el afán de experimentación metafórica y estilística del grupo Florida. De todas maneras, estas declaraciones de 1929 no hacen sino confirmarlo en una posición que ya se había visto en la teoría y en la práctica de su arte narrativo.

Como para dar razón a sus peores críticos, Quiroga escribe entonces una novela, *Pasado amor*, que *La Nación* de Buenos Aires publica en folletones (abril 6/12, 1927). Parte allí de una circunstancia autobiográfica, sus relaciones frustradas con Ana María Palacio en Misiones (1925), para intentar una historieta de amor romántico. Contra su mejor opinión crítica y su convicción de que una diferencia de temperatura emocional y tensión narrativa separa a los novelistas de los cuentistas, Quiroga insiste en escribir novelas. Es muy posible que el error se deba a la demanda del mercado. El resultado es pobre del punto de vista literario. Hasta cierto punto parece como si hubiera querido probar una afirmación del *Decálogo* ("un cuento es una novela depurada de ripios") escribiendo una novela en que abundan los ripios. Quiroga sabía todo lo que hay que saber en materia de organizar la materia narrativa de un cuento. Pero frente a la extensión novelesca, aparece completamente perdido. Los primeros capítulos son tal vez los mejores porque están impregnados de un sentimiento autobiográfico muy hondo. Cuando presenta a Máximo Morán de vuelta en su casa de Misiones, recorriendo los lugares en donde había sido feliz con su esposa, ya fallecida, volviendo a sentirse identificado con la selva, hay un acento de verdad que corresponde a la experiencia interior del escritor. Pero apenas la novela se desvía de este cauce y empieza a mostrar la relación con Magdalena Iñíguez (nombre tras el cual se disimula Ana María), Quiroga pierde pie y se queda sólo en la superficie de la anécdota. Aunque lo que cuenta es real y ocurrió con la misma entonación romántica, parece literariamente falso. El personaje de la dulce muchacha carece de todo interés; resulta mecánica la oposición que establece el narrador entre su atractivo pálido y la carnal entonación de Alicia Hontou, que también despierta el apetito de Morán; es de melodrama la presentación de la familia de Magdalena y de sus despóticos hermanos. Incluso el personaje secundario que tiene más interés en el libro, Inés, la esposa del naturalista Ekdal, resulta desdibujado, como si

Quiroga no se hubiera atrevido a explorar a fondo la naturaleza ambigua de sus relaciones con el protagonista.

Todos estos errores revelan, además, el escaso rigor con que trabajó su materia. Porque hay en esta historia muchos elementos notables: el regreso del viudo, la pintura del ambiente, la triple relación emocional que se teje y desteje con mujeres tan distintas, hasta el conflicto social que aparece insinuado al fondo, son otros tantos motivos que Quiroga pudo haber llevado a su maduración. Lo más probable es que haya escrito *Pasado Amor* demasiado rápidamente y cuando estaba todavía muy cerca de los sucesos mismos para verlos con suficiente perspectiva. Incluso es posible que su relación con Ana María Palacio no hubiera terminado del todo mientras escribía el libro. Se sabe que de vuelta a Buenos Aires Quiroga consiguió, por intermedio de una señora de su amistad, una entrevista privada con la muchacha y que le pidió muy formalmente que contra la oposición de su familia, se casara con él. El resultado de la entrevista fue negativo. Tal vez Quiroga escribió la novela envuelto aún en el clima de esta aventura real. No tuvo sin duda en cuenta el sabio consejo de su *Decálogo*: "No escribas bajo el imperio de la emoción".

Pasado Amor es uno de sus mayores yerros. A diferencia de *Historia de un Amor Turbio* que sigue interesando a pesar de ciertas debilidades, esta segunda y última novela de Quiroga sólo merece ser leída por su contenido autobiográfico. Cuando es publicada en volumen, un par de años después (1929), obtiene de la crítica un frío recibimiento. Aparte del autor (que se empecina en creer en sus méritos), sólo un crítico importante fue capaz de descubrirle virtudes. "Si Quiroga no fuera más grande (dice Martínez Estrada en una nota de la época) por la consumada habilidad con que narra, por el sentido perfecto de escoger lo que en cada caso es esencial dentro de un cúmulo de materiales igualmente presentes en la imaginación, por la dura verdad que pone en lo que dice, por la manera endiablada de hurgar hasta el hueso en las partes que más duelen, y por otros tantos valores meritísimos, lo sería por la inteligencia con que deja de lado lo que el lector está necesitando que se le diga para poder respirar. Eso sería bastante, a falta de otras cualidades, que él posee en grado excelente, para que yo lo considerara una de las figuras más expresivas y personales de la literatura contemporánea". A pesar de estas grandes palabras, el elogio es más que ambiguo. Aunque muchas

de las cualidades que señala el crítico argentino son reales, su funcionamiento en la novela es dudoso; la opinión de Martínez Estrada no parece distinguir con nitidez lo que pertenece a la visión de Quiroga o a las posibilidades narrativas de su tema, de lo que realmente logra *Pasado Amor* como novela. Una *obra a fare*, cabría definirla. En el personaje de Máximo Morán estuvo Quiroga a punto de crear una gran figura literaria, un autorretrato alucinante. Pero lo que la novela ofrece es sólo el esbozo. El libro entero es apenas eso.

Una última paradoja sobre este libro errado: la edición es sin duda la más hermosa de las que se publicaron en vida de Quiroga, superando incluso a la preciosista de *Los arrecifes de coral*. Está editada por *Babel*, con xilografías de Carlos Giambiaggi que captan dramáticamente el ambiente misionero: un mundo en blanco y negro, de inmensos árboles y musculosas serpientes en que el hombre es apenas una silueta pequeña y marginal. Lamentablemente, el texto del libro no está a la altura de sus xilografías. En ellas se expresa una visión del mundo que está ligada entrañablemente a la de Quiroga en sus cuentos misioneros y, sobre todo, a *Los desterrados*. Habría que extraer las xilografías de *Pasado amor* e insertarlas en una edición de aquel libro de cuentos para que el equilibrio entre el texto y la imagen quedara al fin restablecido. En Giambiaggi ha encontrado Quiroga su ilustrador ideal ya que no sólo fue su amigo y compartió sus experiencias sino que supo llevar al grabado esa visión fuertemente contrastada que era la del narrador mismo. Una anécdota que trasmiten sus biógrafos y que el recuerdo de uno de sus participantes ubica precisamente en 1929 permite corrobar esto. Una tarde, durante el viaje en barco hasta Misiones que realizó Quiroga con Giambiaggi y Julio E. Payró, se hallaban los tres en la cubierta viendo caer el día. Los pintores no se cansaban de observar las sutiles variaciones de la luz, del color, de la sombra, jugando sobre el río, el bosque, el cielo. "Quiroga escuchaba callado el diálogo sin poder contener sus nervios. Tal vez hasta les desconfiaba. Y exclamó al fin, con rudeza:

"—Los pintores dirán todo lo que quieran, pero para mí eso es negro y blanco."

Ese mundo esencial en blanco y negro es lo que captan las xilografías de Giambiaggi y lo que lamentablemente no consiguió apresar *Pasado amor*. A pesar de sus declaraciones favorables a la

novela, Quiroga debió haber sentido íntimamente que el libro era un fracaso porque aseguró a sus biógrafos que ésta sería su última obra. Al sentimiento interior se unía, tal vez, la conciencia de ese rechazo de la nueva generación para hacerlo buscar refugio en el silencio.

No conviene exagerar las tintas, sin embargo. Aunque se iniciaba ya un proceso lento de desvalorización de su obra, Quiroga era todavía el maestro de algunos jóvenes, recibía felicitaciones de muchas partes, sus cuentos se traducían en varios idiomas, su colaboración era solicitada por importantes órganos de prensa. En realidad (como pasa siempre) hay más de una bolsa de valores literarios y todas funcionan en distintos niveles. Quiroga había llegado a la etapa en que el triunfo de su nombre, dentro y fuera del país, le iba a permitir seguir circulando unos años más como valor reconocido en todo el orbe hispánico.

El proceso de nivelación de ambas bolsas literarias insume sus buenos cinco años. Algunas cartas privadas habrán de consolarlo de los desdenes de la nueva generación. Una de las más significativas es la que escribe el ensayista colombiano, Baldomero Sanín Cano, a Samuel Glusberg en julio 2, 1927. Era aquél hombre de la misma generación que Quiroga aunque diez años mayor (había nacido en 1868) y su opinión, que Glusberg no tarda en reproducir en *Babel* (Nº 25, 1927) tiene peso no sólo en su patria sino en toda América. Lo que escribe Sanin Cano desde Colombia merece transcribirse: "De Quiroga me dicen aquí cosas maravillosas. Me reprenden con severidad porque yo no traje más menudas noticias de su vida. Su raro y fortísimo talento es muy estimado y alrededor de esa jugosa nuez intelectual se forma una corteza de leyenda que crece por yuxtaposición. Yo contribuyo a desarrollarla con gran deleite". La leyenda de Quiroga crecía fuera de su ámbito y hasta en la gramatical Colombia suscitaba pasiones. En medio del silencio martinfierrista esta devoción habrá resultado estimulante. También lo es la de José Eustasio Rivera, narrador colombiano, diez años menor que Quiroga (es de 1888). Acaba de obtener un éxito continental con *La vorágine* (1924), novela que Quiroga juzgaba "como un inmenso poema donde la selva tropical, con sus ambientes, sus climas, sus tinieblas y sus miserias, vibra con un pulso épico no alcanzado jamás en la literatura americana". De la correspondencia con Rivera se conoce una carta que le dirige el novelista colombiano desde Nueva

York (octubre 6, 1928), poco antes de su muerte. Ella certifica la existencia de una comunicación epistolar, un intercambio de libros y obsequios que abarca hasta a Eglé y Darío, incluso una cierta intimidad en las alusiones al nuevo matrimonio de Quiroga ("Ya imaginaba que su grande espíritu debía ejercer una decisiva influencia sobre las mujeres", dice Rivera con acierto). La carta se refiere a un prólogo que Quiroga sin duda había prometido escribir. "Sólo por temor de que llegara tarde, no le pedía a usted el prólogo que me ofrece para la posible edición argentina que entonces proyectaba Glusberg. Con cuánto orgullo la hubiera visto en la yanki. Usted sabe que sus palabras son de oro para mí. Afortunadamente en el folleto anunciativo van los párrafos del elevado concepto que me remitió en carta a Bogotá, en compañía de otros, como el de Blasco Ibánez. El libro los llevará como apéndice, porque son su mejor laurel. Esto dejando en firme el deseo de ver en *La Nación* el comentario que me ofrece, que tendrá inmenso valor".

Hay en estas palabras de Rivera el reconocimiento implícito de una autoridad y de una influencia. Hasta cierto punto, cabe asegurar que Rivera arranca de Quiroga también. Las raíces comunes están, es claro, en maestros extranjeros como Hudson y como Kipling pero el antecedente de los cuentos misioneros de Quiroga es importante para determinar el rumbo americano de esta narrativa de la selva. La ventaja de Rivera sobre Quiroga es precisamente la que impone la demanda de un mercado que prefiere una novela a una colección de cuentos. Pero ahora conviene restablecer la perspectiva crítica y reconocer que si bien por su aliento épico y por su fuerza lírica, *La vorágine* sigue pareciendo considerable, hay en ella una retórica tropical de la denuncia, un regusto por el color, un regionalismo desorbitado, que hacen datar más el libro que las escuetas narraciones de *Los desterrados*. En tanto que Rivera sigue siendo un vástago explosivo del Romanticismo, Quiroga abre ya las puertas a una nueva forma, más ceñida y honda, de la narración contemporánea. Con esta comparación no se pretende disminuir el valor de Rivera sino situar en una perspectiva actual ambas obras.

Si bien la adhesión entusiástica de Sanin Cano y de Rivera deben haber fortificado el ego de Quiroga, las señales de una desvalorización seguían marcándose en el ámbito del Río de la Plata. Desde el Uruguay llegan también vientos contrarios. En el *Proceso intelectual del Uruguay* (Montevideo, 1930, 3 volúmenes), Alberto Zum

Felde, el más importante crítico literario del momento, omite analizar la producción de Quiroga posterior a 1902 porque (alega) en esa fecha el escritor se va del país y "radicado entonces en la Argentina, y vinculado a su ambiente literario en tal forma que en crónicas y críticas se le cuenta como argentino, —y habiendo él aceptado tal ciudadanía intelectual— su obra y su personalidad no pertenecen ya a la historia de nuestras letras". El argumento es correcto y al mismo tiempo trivial. Si Zum Felde lo hubiera aplicado a otros escritores uruguayos (Hidalgo, Acevedo Díaz, Javier de Viana, Reyles, Florencio Sánchez) su libro se habría visto privado de nombres importantes que desarrollaron buena parte de su labor creadora en la Argentina, viviendo allí, publicando sus libros, triunfando en sus escenarios. Pero los escrúpulos del crítico uruguayo parecen funcionar sólo frente a Quiroga; a él sólo lo excluye de un libro generoso en páginas y nombres, y lo hace manejando unos gerundios que revelan más una vocación notarial que crítica. Tal vez la exclusión tenga raíces personales: Quiroga se había atrevido a rectificar públicamente una opinión infundada de Zum Felde sobre su vida de gran señor en Misiones (*Un recuerdo*, abril 26, 1929) y los críticos suelen tener epidermis finísima. Por otra parte en su juventud, Zum Felde había sido secretario de Roberto de las Carreras y secuaz de Julio Herrera y Reissig, dos modernistas que no veían con buenos ojos a Quiroga. Tal vez, la exclusión de Zum Felde esté inspirada sólo por un error de juicio y no haya que hilar muy fino para explicársela. Los críticos solemos equivocarnos. Lo cierto es que la exclusión no sólo pasa por alto las raíces (literarias y emocionales) que ligan a Quiroga con su tierra natal, sino que comete una injusticia con la misma literatura uruguaya. Felizmente, Zum Felde habría de rectificarse cuatro años más tarde. Pero en 1930, esa arbitraria exclusión no debe haber hecho muy feliz a Quiroga.

Hacia 1930, sin embargo, los conflictos con la nueva generación no han asumido caracteres demasiado alarmantes. Por ahora se trata sólo de rozamientos, incomodidades, omisiones, que el tiempo habrá de enconar. La imagen superficial de Quiroga que prevalece en momentos en que termina la década del veinte es, sin embargo, otro: un triunfador que ha conseguido imponer su concepción del cuento dramático, que hace resonar su nombre en todo el ámbito de habla española y hasta empieza a ser conocido en otras lenguas. Esta imagen del triunfador, apasionado y maduro, es la que conviene

retener por un momento ya que es la que se presentó a María Elena Bravo en junio 16, 1927. Ese día Quiroga contrae nupcias por segunda vez. La novia tenía sólo 19 años contra sus cuarenta y ocho años. Era hija de Norberto Bravo y María Elena Schnaibel. Rubia, hermosa, deslumbrante, María Elena había sido descubierta por Quiroga entre el grupo de amigas de Eglé. Las muchachas se habían conocido en el tren que las llevaba diariamente a sus respectivos colegios en Buenos Aires. Se habían hecho íntimas, se visitaban con frecuencia. Un buen día, Quiroga encontró en el jardín de su quinta a esta nueva y última María. La pasión estalló entre ambos, alimentada precisamente por la diferencia de edad. Hubo conflictos familiares, agravados esta vez no por los padres de la muchacha (muy contentos de la posición y fama del futuro yerno), sino por la resistencia de Eglé. Desde el comienzo la hija se opuso a hacer de tercera y cómplice. Al fin debió ceder pero no sin que esta sumisión afectara definitivamente sus relaciones con el padre y con la amiga que se iba a convertir en madrastra.

Un vínculo apasionado y de naturaleza claramente edípica unía a Quiroga con Eglé. El destino de ambos habría de quedar marcado para siempre por esta ruptura. En María Elena Bravo encuentra Quiroga una salida natural para su relación con Eglé; para la hija no hay otra salida que rechazar el segundo matrimonio de su padre y hundirse ella misma en un matrimonio equivocado. En el momento en que estalla este conflicto, Quiroga está ciego para toda otra cosa que no sea María Elena. Vence todos los obstáculos y se casa. El matrimonio significaba una nueva experiencia conyugal. Olvidados o enterrados con dura mano los fantasmas de la primera unión, Quiroga se sentía en la plenitud de su personalidad física e intelectual. Para María Elena, él era la imagen misma del triunfo, el hombre maduro y fascinante. La entrega de ambos fue total y se apoyaba en un entendimiento físico al que Quiroga se refirió más tarde en sus cartas con inagotable maravilla. En abril de 1928 nace una hija, bautizada como la madre María Elena pero llamada Pitoca por el padre; la nueva vida parece consolidarse.

De esta época quedan bastantes testimonios literarios. Uno, de Weyland, lo muestra en su quinta de Vicente López: "Le he visto en su taller, instalado en el garage de la casa, construir muebles dignos de un ebanista, y una canoa angosta y alargada, muy marinera, con la que realizó una excursión por el río Paraná. También

armar y desarmar un viejo, trepidante y ruidoso Ford a bigotes y su motocicleta. El pequeño zoológico doméstico le demandaba infinitos cuidados. Tenía en jaulas de madera un aguará y un coatí, y sueltos en el jardín un oso hormiguero, un carpincho muy manso y diversas aves del orden de las zancudas: flamencos, chuños, etc." También lo ha pintado entonces con detenimiento Martínez Estrada en su libro *El hermano Quiroga* (1957). Diecisiete años menor (había nacido en 1895), Martínez Estrada era entonces un escritor poco conocido. Poeta, músico, teorizador, estaba preparando con cierta lentitud una obra que lo haría famoso, esa *Radiografía de la Pampa* cuya primera edición (a cargo de Samuel Glusberg, su gran admirador) es de 1935. Martínez Estrada vivía entonces en Lomas de Zamora, no lejos de Vicente López. Había conocido a Quiroga en casa de Norah Lange. Tenían varios otros amigos comunes; el principal era precisamente Glusberg, con el que se reunían en Buenos Aires, en el Café Paulista o en el Helvético, cuando iban a ver a Lugones, otro vínculo. También solían encontrarse en otra peña, el Gambrinus. Pero la relación sólo empieza a ser personal desde el momento en que Martínez Estrada publica en *La Nación* un poema, *Humoresca quiroguiana*, que presenta con toda libertad y fantasía onírica una suerte de esbozo lírico de Quiroga. Aparentemente, el poema no le hizo mucha gracia a éste pero no era hombre de fijarse en opiniones. Ya a esa altura habría descubierto en Martínez Estrada la extraordinaria calidad humana. En vez de discutir la interpretación del poema, se aparece sin previo aviso en casa del poeta y le revela su situación doméstica: "Quiroga estaba de pésimo humor (evoca Martínez Estrada en su libro). Había tenido un disgusto en la casa. Como la acaecía en trances análogos, tartamudeaba. Su resolución era sencilla y extrema: no volvería más a Vicente López. Me preguntó si tenía comodidades para albergarlo por unos días. Era preciso terminar de una vez para siempre —me dijo—, y ahora estaba resuelto. Del poema no dijo una palabra. Entramos. Cualquier diálogo era dificultoso. Bebimos café. Examinó los dibujos de títeres en que yo había estado trabajando hasta muy tarde. Él dibujaba peor que yo. El comentario desfavorable sobre mis fantoches y su propia charla fueron reponiéndolo en su diapasón normal. Iba de acá para allá, excitado. Manoseaba algunos libros de la biblioteca y volvía a ponerlos en el estante, no en el sitio. A las once decidió súbitamente:

"—Vamos a almorzar a casa.

"—Comamos aquí, Quiroga. A la tarde iremos, cuando amaine.

"—No. Nos esperan. Vaya a buscar el auto. Agustina que nos siga; nosotros tenemos que conversar.

"Se encaminó resueltamente a la voiturette y puso el motor en marcha. Me senté a su lado, y cuando distinguió a lo lejos nuestro auto arrancó de golpe, como solía hacer Ben Turpin, y enfiló por la avenida Meeks a toda velocidad. Inició entonces una apasionada diatriba contra las mujeres en general, superior a la de los afamados misóginos de Grecia, Roma y Jerusalén. Aterrorizado por los peligros naturales de un viaje en su compañía, y porque su facundia era una catarata no menos vertiginosa, lo escuchaba yo en silencio, sin atreverme a interrumpirlo y mucho menos a contradecirlo. Comprendí que estaba abriendo todas las válvulas de escape y que eso era al fin y al cabo saludable y de buen presagio. Habríamos hecho dos kilómetros cuando viró en redondo, retomando otra vez su mano a toda velocidad.

"—Quise ver si su mujer se había perdido de vista. Difícilmente hacen nada en debida forma, particularmente si se trata de seguir al marido, como en este caso.

"Mi mujer venía dócilmente media cuadra detrás de nosotros y mantuvo esa distancia hasta que llegamos a Vicente López, después de periódicas vueltas en redondo. Llegamos sanos y salvos. No nos esperaban por supuesto."

La anécdota de Martínez Estrada, como otras que recoge en su admirable libro, ofrece un Quiroga en tres dimensiones que está ausente casi siempre de otros testimonios. No es posible, infortunadamente, transcribir aquí todas sus páginas de evocación y análisis en que estos años de 1927, 1928, 1929, aparecen recreados con increíble relieve. Asoma allí un Quiroga capaz de sordos estallidos y de luminosas palabras, precipitándose como alucinado en su automóvil o tentando a las Parcas con su canoa, flagelándose psíquicamente hasta el hueso o desbordando de ternura hacia la vida animal, friolento y aterido, encerrado en la cama con una novela policial, o desafiando la lluvia para ir a mostrar al amigo la canoa que califica orgullosamente de delfín. Ese Quiroga que capta Martínez Estrada con el ojo del recuerdo está más increíblemente vivo en sus contradicciones, en sus incoherencias, en su demonismo, que la imagen más convencional que ofrecen otros testigos y sobre todo sus biógrafos

salteños. Es un Quiroga en claroscuro, trágico y superrealista; un Quiroga parcial, asimismo, porque Martínez Estrada se ha limitado a ofrecer luminosas instantáneas poéticas sin pretender ir al fondo del abismo. Pero es un Quiroga que por fin encuentra el espejo capaz de mostrarlo entero. En ese espejo oscuro se volcará en los últimos, más desolados, años de su vida.

Por esa fecha ocurre también la primera visita de Waldo Frank a la Argentina. Nacido en 1889, Frank es de los pocos escritores norteamericanos de alguna importancia que entonces demostraba un interés muy activo por todo lo hispánico. Vinculado al grupo de la *Revista de Occidente*, de Madrid, que publica la traducción castellana de algunos de sus libros (*España virgen, Redescubrimiento de América*), Frank acepta por aquellos años una invitación para visitar América del Sur. Su venida a la Argentina es en buena parte resultado de una iniciativa de Samuel Glusberg, como el mismo Frank reconoce en el prefacio a su *América hispana* (1932); allí afirma que Glusberg, "con mucha anterioridad empezó a organizar mi viaje, preparándole un éxito seguro antes de mi llegada". Tal vez a iniciativa del mismo se deba un artículo sobre Waldo Frank que Quiroga escribe en *La Nación*. Lo cierto es que apenas llegado a Buenos Aires el escritor norteamericano entró en contacto con Quiroga y compartió con él algunas curiosas experiencias. Hay constancia de una visita que hicieron juntos a un burdel de cien pensionistas en el camino de La Plata; esta aventura tal vez haya servido a Frank para una de las estampas más coloridas de su libro: "La ciudad guarda su violencia que es la misma violencia de la pampa, envainada en la gracia. Para hallarla desnuda hay que bajar a los suburbios anodinos como un vaso de agua tibia. Tras el pasto de las villas y el césped de los lotes hay un granero gigantesco con soldados a la puerta. Cuando uno entra, se inclinan ceremoniosamente para preguntarle si va armado, y antes de responder, le cachean. El hall es un resplandor de barniz amarillo que late de hombres y mujeres apretados por los lazos del tango. El resplandor se apaga. Sobre una pared oscura un cine muestra escenas de mujeres y hombres desnudos en fantasías sexuales. El laberinto de la danza se levanta sobre los violines, sobre los bandoneones y sobre las flautas; trenza la música del tango interminable como las generaciones, monótona, palpitante y deliciosa como el juego del sexo. En las paredes largas

hay muchas puertas y en las que están abiertas aparecen mujeres arreglándose las camisas y hombres abrochándose los pantalones".

No hay ninguna mención de Quiroga en el libro (aunque sus obras aparecen recomendadas en la Bibliografía personal que concluye el volumen); en cambio Frank dedica sus buenas páginas a describir la casa de Victoria Ocampo y a pagar tributo a sus grandes dotes de anfitriona y profetisa (la última expresión es literal). Otra muestra del aprecio que sentía Frank por la obra de Quiroga se registra en 1930 cuando incluye un cuento suyo (*El regreso de Anaconda*) en una antología norteamericana de *Tales from the Argentine*. Son importantes las palabras con que lo presenta: "Horacio Quiroga, como Lugones, vive hoy en Buenos Aires: sobresale en el arte del cuento como Lugones en el del poema; y como Lugones también se encuentra apartado de los movimientos literarios del día, movimientos que tienen a Güiraldes de jefe. La ubicación de los mejores cuentos de Quiroga es el Chaco, cuña de densa tierra subtropical que queda entre Paraguay y Brasil. Es un maestro en la pintura de los habitantes, tanto humanos como animales, de esos desiertos lujuriosos. Los cuentos de animales de Quiroga han sido vinculados, naturalmente, a los de Kipling: comparación tan inevitable como superficial. El método de Kipling en sus cuentos de la selva es el "realismo": un sofisticado pastiche de los animales "como son". El método del suramericano es al mismo tiempo más ingenuo y más profundo. No intenta una imposible verosimilitud. Pinta a los animales como los primitivos italianos pintaban las escenas bíblicas, con el propósito no de lograr la exactitud sino presentar un retrato estético de una verdad humana universal. Cuentos como el que sigue articulan el movimiento de la vida en la selva con una inmediatez tal que se hallan más cerca de la música que de la narración convencional".

El juicio de Frank es penetrante y define con todo acierto la naturaleza original del arte de Quiroga, liquidando para siempre toda confusión con Kipling. En un libro posterior, *Viaje por Suramérica* (1944), traza una rápida nómina de escritores argentinos desaparecidos y allí califica a Quiroga como "el cuentista más original de Argentina durante veinte años". Todo esto hace suponer una relación cordial. Sin embargo, en unas cartas muy posteriores a su encuentro con Frank y dirigidas a Martínez Estrada (agosto 26 y 27, setiembre 8, 1936), Quiroga hace referencias poco amistosas sobre el escritor norteamericano. Ya entonces Quiroga estaba conven-

cido de la insinceridad de sus actitudes. A propósito de una discrepancia con Martínez Estrada sobre Freud, evoca su encuentro con Frank en estas palabras: "Y ahora Freud. Curioso el caso de este autor. En el pasado, Amorim me dejó en casa uno de sus voluminosos libros. Era el tiempo de la presencia aquí de Franck (¿así se escribe?). El tal libro me dejó absorto en la tontería general, que daba valor a Freud y sus seudoteorías. Así se lo dije, un poco rudamente al judío españolizante, una noche que volvíamos de ver un burdel de 100 pensionistas en el camino a La Plata. Franck precisamente concluía de afirmar el genio de Freud. Yo, bien recatado siempre para herir a quien fuere en sus opiniones, perdí pie y le dije lo de más arriba. Ello me costó la simpatía del interlocutor. En disculpa de mi actitud, debo decir que el mismo Franck me tenía caliente, de quien insinué a Glusberg que mucho me temía que Dreisser (sic) tuviera razón al calificar de charlatán a Frank. Y lo es perfectamente, dios me perdone".

El fragmento es notable por el entrecruzamiento de temas y la violencia que (a más de seis años del episodio) sigue viva en Quiroga. Hasta la ortografía se contagia de su cólera: el nombre de Frank sufre metamorfosis, Dreiser aparece con doble ese. En otras cartas (agosto 27, setiembre 8, 1936) insiste Quiroga: "Me vuelve ahora a la memoria lo que le dije en mi anterior de Waldo Frank, acordándome del incienso gastado por Ud. —y por mí— en honor de aquel hombre. Fue más tarde, después de oír pacientemente sus huerísimas conferencias y de hablar a menudo con él, cuando me di cuenta de la verdad de Dreisser a su respecto. Si Ud., conserva aún por Frank el respeto inicial, perdón, compañero. La disyunción de ideas es útil y enseña mucho cuando se es como nosotros". Y más tarde (setiembre 8, 1936) agrega esto: "Muy bien lo de Frank. Yo vivo, y él no. Pero además es un hombre sin convicción. Yo dije lo contrario en *La Nación* porque no lo conocía. Es un simple bachiller de la Verdad, un retórico, nada más".

Resultan muy reveladoras estas motivaciones de su rechazo de Frank, enmarcadas ahora en el recuerdo de la visita al burdel y la discusión sobre Freud. También es sintomática la resistencia que despierta Freud en Quiroga. Ya en un artículo irónico de la misma época (*Bajo el terror de la grafología,* mayo 30, 1930) había deslizado alguna burla sobre la psicología profunda: "Tras la falacia sin término de la conciencia habíamos ido a buscar en las tinieblas de la

subconciencia los motivos ocultos del angelical o diabólico proceder humano. Levantamos en ellos un templo a la tenebrosa Verdad que rige nuestras acciones, y allí estaríamos todavía postrados de pavor, si la nueva ciencia no llega a cogernos de la mano y a mostrarnos, riendo ella a su vez, que a modo de los tesoros guardados en un lugar bien visible, por sutil escondite, la Verdad se halla también a la vista de todos, delatándose a gritos en la sola inclinación de una letra, en la vaga torsión de una coma, en la invisible tilde de la I. Ciegos y más que ciegos yacíamos de hinojos ante las pitonisas subliminales, sin ver que la Revelación Suprema se escurría fluida y abrasadora como pez de la punta de la pluma..." Al vincular de este modo psicoanálisis y grafología, Quiroga quiere liberarse de ambos.

Lo curioso de este artículo, que está motivado por un análisis espontáneo de su letra a cargo de la Srta. Alfonsina Masi Elizalde, es que algunas de las cosas que la grafóloga ve en Quiroga y que él rechaza indignado no parecen estar tan descaminadas: "Astucia maestra, verdaderamente animal, en que se embosca silencioso...": "Moral inflexible para los demás y elástica para consigo mismo..."; "Terco y mentiroso"; "indiscutible bizarría de sus ideas"; "sordas cóleras lejanas que rompen sin fragor en un *en douce* temible". El estilo literario de la grafóloga es ridículo pero su percepción de la psicología torturada del narrador no lo es del todo, aunque se comprende que Quiroga no haya aceptado su reflejo en este espejo fracturado.

Volviendo a las cartas en que evoca a Martínez Estrada. Su rechazo de Frank está basado en buena medida en la cólera de haberse visto arrastrado a elogiar sin conocerlo bien a un individuo que luego de tratarlo le parece falso, inauténtico. Conocida la pasión de Quiroga por la autenticidad, su encuentro con Frank y su reacción posterior resultan explicables. Hay que sumar además su resistencia a Freud para tener el cuadro casi completo. Pero todavía cabe agregar un último rasgo. La primera carta (agosto 26, 1936) contiene una referencia marcadamente antisemita: "el judío españolizante" es el nombre con que identifica a Frank. Cualquier lector de Freud no dejaría de subrayar la curiosa mención de ambos judíos en un solo párrafo, la no menos curiosa inserción de ambas referencias en un pasaje en que se evoca la visita al abundante burdel platense, la implicación de un desagrado visceral que subyace todas estas resistencias

y que se agrava al observar que Glusberg (responsable de la venida de Frank, responsable de los elogios a priori de Quiroga en *La Nación*) es también judío. Un último rasgo que convierte todo el incidente en festín para el aficionado al psicoanálisis: Quiroga tenía un inequívoco aspecto semita.

A la influencia de Samuel Glusberg se deben, sin duda, las palabras que Quiroga escribe en *La vida literaria* (mayo 1930) a la muerte de José Carlos Mariátegui. Glusberg lleva su admiración por el ensayista peruano hasta el apostolado. Tal vez a su iniciativa se deba asimismo la dedicatoria a Mariátegui que ofrece *América Hispana*, de Frank. Lo cierto es que para la revista de Glusberg, Quiroga escribe uno de sus escasos artículos críticos para exaltar la personalidad de Mariátegui: "El respeto a un hombre —a su talento, en primer plano, y en otro superior a su nobleza y probidad morales— es un homenaje demasiado puro para no rendirlo sin reservas las rarísimas ocasiones que la vida nos depara para ello. Tal la figura de José Carlos Mariátegui. No exalta aquel sentimiento la afinidad que hayamos podido tener con su ideología, sujeta como tal a estériles ergotismos. Lo que es indiscutible es el temple, la solidez, la nobleza y la buena fe de una vida como la de este hombre que acaba de morir. Con mucho menos, un artista y pensador de su talla conquista la admiración intelectual de sus lectores. Pero no el respeto, y el haber alcanzado este desiderátum constituye la gloria de Mariátegui".

Este período de la vida de Quiroga se cierra literariamente con la publicación de una obra de escasa significación creadora pero importante por otros motivos: *Suelo natal* (1931), libro de lecturas escolares escrito en colaboración con Leonardo Glusberg, hermano del editor. En él se incluyen relatos que sin alcanzar el nivel de los *Cuentos de la selva* innovan en el rutinizado género del relato infantil. Allí Quiroga realiza su deseo de "ofrecer una moral viva, en vez de la confeccionada que en forma de anacrónicas moralejas" se acostumbra a servir a los niños y que él califica de "vacuna de mal gusto y vaguedades". La obra es adoptada como texto de lectura de cuarto grado por el Consejo Nacional de Educación de Argentina. Llega a conocer así abundantes reediciones y se constituye en modesta pero segura fuente de ingresos en un momento en que los cuentos y artículos de Quiroga no eran solicitados con la misma urgencia por la prensa literaria.

Por esta misma época, dos amigos comunistas (Castelnuovo y Alvaro Yunque) tratan de convencer a Quiroga de que en vez de volver a enterrarse en Misiones, como proyectaba hacer siempre, se fuera a Rusia. Es el momento en que no hay escritor izquierdista de cierta importancia que no sueñe con visitar la tierra en que se está realizando el gran experimento social de este siglo. Los amigos argumentan que en Misiones ya nada tenía que hacer "porque ni aquel ambiente lo aguantaba ya, ni él al ambiente". En Rusia, creían, estaba la oportunidad de "vivir de nuevo". La reacción de Quiroga fue previsible. Se negó a ir a Rusia. Entonces creyeron sus amigos que Quiroga los había escuchado con cierto escepticismo desdeñoso, "como si también fuese de los que creían que la revolución rusa era o no era una revolución profunda, según se creyese o no se creyese en ella". Tal vez sea cierta esta motivación que apunta uno de ellos. Tal vez los motivos fueran otros, como sugieren al comentar el episodio los biógrafos uruguayos. Quiroga podría no tener dudas sobre la importancia social y política de la revolución rusa sin que por eso tuviera que aceptar las limitaciones que el dogmatismo estético del Soviet imponía ya al artista creador. Aunque en ese momento (hacia 1932) el realismo socialista no había sido implantado como única doctrina posible para el artista, y aún quedaban señales de la gran experimentación poética y cinematográfica de las primeras horas de la revolución, ya era evidente en los conflictos de muchos realizadores como Eisenstein y Dovzhenko, en los suicidios de Maiakovsky y Essenin, que no todo andaba estéticamente bien en el paraíso soviético. Quiroga intuía claramente los peligros para el creador de una adhesión a un dogma político, cualquiera fuese su fórmula. De esa época son precisamente unas declaraciones suyas: "Yo podría simular izquierdismo o comunismo, como dice Gide, pero soy enemigo de toda simulación. Yo no siento eso. Además no estoy preparado. Prefiero dejar de escribir". Que fue lo que tuvieron que hacer muchos, y de los mejores, en la Rusia carcelaria de Stalin.

A pesar de la moda del tiempo (que identificaba falazmente el destino de la izquierda con el destino político de la Unión Soviética), Quiroga supo resistirse. En cartas posteriores habría de definir en forma más nítida aún su rechazo de la ortodoxia soviética conservando intacta al mismo tiempo su posición de hombre libre. En ese momento en que tantos (como el mismo Gide que citaba Quiroga) se sometían a las directivas de Moscú, Quiroga tuvo el coraje de resistir.

Desechó el proyecto de un viaje a Rusia y volvió sus miradas a la tierra que lo estaba esperando en la entraña misma de su América.

En la vida privada ya han asomado en estos años los previsibles conflictos. El episodio que evoca Martínez Estrada en *El hermano Quiroga* y que se ha transcrito arriba, no es único. Los celos han hecho su aparición en un matrimonio de edades tan desparejas. María Elena es hermosa, está llena de vida, empieza a descubrir el mundo; Quiroga en cambio ya inicia una secreta y lenta declinación. Hay choques, sospechas, casi certidumbres, escenas. Al cabo Quiroga decide cortar por lo sano e intentar (por segunda vez en su vida) la experiencia de una radicación definitiva en Misiones. Hace quince años que sólo pasa breves temporadas en San Ignacio pero los recuerdos de aquel paraíso, tantas veces convertidos en materia central de sus cuentos y sueños, siguen acosándolo. Busca y consigue que su modesto cargo de funcionario de la Embajada uruguaya en Buenos Aires sea transformado en el de Cónsul uruguayo en San Ignacio. Detrás de ese cambio burocrático hay también otros motivos. No se entendía con el Cónsul General, don Carlos María Gurméndez. Ya en diciembre 9, 1927, éste había elevado una nota al Ministro de Relaciones Exteriores del Uruguay, don Rufino T. Domínguez, en que denunciaba el escaso entusiasmo con que cumplía Quiroga sus funciones burocráticas: faltaba mucho a la oficina, cuando iba lo hacía sólo por un par de horas, se negaba a copiar expedientes a máquina (como mecanógrafo era una calamidad), sostenía que su contribución a la literatura uruguaya justificaba por sí sola el cargo. Aunque Quiroga contaba todavía con influyentes amigos en el Gobierno, la oposición del Cónsul general no era desdeñable. El Ministro decidió oficialmente que Quiroga debía cumplir sus funciones burocráticas, aunque sin dejar de reconocer la importancia de su obra literaria. Por suerte encontró una fórmula que permitía mantener la sinecura burocrática y evitar la sumisión al superior jerárquico. Como, de paso, también parecía resolver los conflictos domésticos, el traslado a San Ignacio del flamante Cónsul uruguayo resultó un golpe magistral de estrategia. El pequeño detalle de que el Uruguay no necesitaba un Cónsul en Misiones no parece haber preocupado entonces a nadie.

Lo que había sido sólo un proyecto en los últimos años se convierte en realidad. El traslado a Misiones era una aventura. Mucho

tiempo había soñado Quiroga con volver a la selva, reintegrarse a su habitat, recrear su mundo robinsoniano, dejar de ser yuyo en la ciudad y ser de nuevo planta en el monte, su monte. Al realizarse ahora, el proyecto se carga, sin embargo, de un sentido muy distinto del soñado. En el nivel más hondo, casi abismal de su personalidad, existía en ese momento una urgencia por volver a los orígenes, por hundir para siempre sus raíces en el suelo primitivo. Por eso, cuando se embarca el 20 de enero de 1932 con María Elena y Pitoca rumbo a San Ignacio, empieza la última etapa de su vida. La definitiva.

XII

UN PÁJARO GOLPEA EN LA NOCHE

> "...he andado estos días inclinado a un espectro, que por ratos me tentaba conjurándome a olvidarlo todo e ir a su lado —tal el fantasma de Inés cuando le dice a Brand que todo ha sido un mal sueño... con tal de que Brand abjure. ¡Ah, no! Hemos de aguantarnos, compañero, y llegar al final de nuestro destino con un átomo siquiera de pureza."

Quince años habían transformado a San Ignacio pero sobre todo habían transformado a Quiroga. El hombre que regresa a Misiones en un segundo intento de radicación definitiva, no sólo tiene quince años más: es otro. En 1916 había huido de aquella tierra, escoltado por el fantasma de su mujer. Aunque acosado, el creador estaba milagrosamente intacto dentro del hombre. El golpe fue duro entonces pero todavía existía en él la capacidad de rehacerse. Pronto iba a descubrir en Buenos Aires, en la mirada ajena, la medida de ese talento que había madurado en el silencio y profundidad en la selva. Ahora, quince años después, Quiroga vuelve a San Ignacio con los demonios aparentemente exorcizados; vuelve famoso, vuelve acompañado por una nueva esposa. Esa es la imagen superficial de su regreso. Interiormente, todo es muy distinto. Se ha ido cumpliendo en él un proceso misterioso y fatal cuyas primeras crisis ocurrirán, cada vez más próximas, entre 1931 y 1935. A partir de este último año, Quiroga empezará a estar (sin saberlo) completamente maduro para una aceptación definitiva. Por fuera, el hombre está entero. sigue igual a la imagen que la leyenda ha forjado. Por dentro, ya está germinando la dulce semilla de la destrucción.

Pero no conviene anticipar. La llegada a Misiones provoca en Quiroga una reacción inesperada y sin embargo muy natural: enfrentado nuevamente a la selva que tanto anheló, extraña. Mientras la mujer

y la hija, recién llegadas a ese mundo nuevo, parecen admirablemente adaptadas, "él andaba como un novato, los párpados entornados, sufriendo una verdadera crisis (afirman sus biógrafos), sin lograr hacer pie en un suelo que le era más familiar que el oriundo". Llegó a pensar que su antiguo yo estaba muerto, que el regreso era una equivocación. En pocos días, sin embargo, el medio habría de recobrarlo, imponiéndole una vez más su destino. Una sequía fulminante lo obligó a marchar con su carrito bajo el sol calcinante, hundiéndose en los barrancos en cuya profundidad se escondía aún la escasa agua, destrozándose la cintura con el esfuerzo de extraerla, sofocado y tenso. Otro día, una enorme víbora yace atravesada cerca de la casa; la necesidad de matarla, despierta los olvidados instintos del cazador. Enfrentado a la descomunal yarará, Quiroga vuelve a ser él mismo. El hombre de la ciudad muere con el mismo golpe de machete que destroza a la víbora. Quiroga ha reconquistado definitivamente su habitat.

Los primeros meses parecen idílicos. La casa de piedra, empezada a construir por su madre hacia 1915, necesita ahora reparaciones y ampliaciones. La misma meseta es más el esbozo que la realidad del magnífico mirador que había creado Quiroga. Día tras día el hombre vuelca su ternura en aquella tierra, en aquella casa, en aquella familia. El pequeño living de la primitiva construcción de piedra se habrá de convertir en una sala octogonal, de amplios y bajos ventanales que permiten una visión completa de la meseta, del valle y del río que yace dormido en el fondo. Una estufa de leña asegura el calor en las noches de helada, de lluvia y viento frío. La música de un aparato de radio que capta hasta la estación oficial del Sodre, de Montevideo; los pocos y fieles libros, la compañía de la mujer y la hija pequeña completan esa atmósfera de hogar. En las paredes del living ha dispuesto Quiroga su colección de pieles de anaconda, sus tapices de diseño precolombinos (creación de su naturaleza más primitiva y refinada), sus flechas. En repisas, en pequeñas estanterías de pino, construidas por él mismo, se acumulan los frutos de su industria manual: pájaros disecados, cacharros de barro, libros encuadernados en piel de víbora. La casa entera ha sido modernizada para que la nueva mujer no sufra las inclemencias que fueron desgastando a la primera. Ahora hay una pieza más, el baño está enlozado, tiene agua caliente, hay alfombras, y Quiroga hasta empieza a construir una piscina para Pitoca.

La meseta ha sido enriquecida de especies nuevas. Se ha ido convirtiendo en un verdadero jardín botánico, un paraíso terrenal recreado por la inventiva y el amor de este Robinson misionero. Rosales, jazmines, glicinas, ponen color y perfume entre los grandes troncos de las palmeras, de los pinos; junto a las alcanforeras japonesas, a las monsteras mejicanas. Hay orquídeas que imponen una nota exótica y casi modernista. A ellas dedica Quiroga un lúcido fanatismo. Árboles y flores atraen las aves. La meseta se convierte también en viva pajarera: chingolos, tijeretas, gargantillos, tacuaritas, dorados, annós, zorzales, tórtolas, celestes, tordos, pirinchos, mixtos, benteveos, pechos-amarillos, mirlos, tirititís y hasta horneros que acuden ahora a poblar la meseta. Bajo la barba bíblica de Quiroga crecen y se multiplican. A tal punto, que el creador de este nuevo paraíso se ve obligado a matar con sus propias manos a las criaturas que han respondido con tal exceso a su llamado.

A veces, algún pájaro extraño viene a golpear en la noche su vidriera iluminada. Quiroga no sabe su nombre pero conoce bien la forma y color de su plumaje: parece pequeño, el lomo es verde y el pecho ceniciento (cuentan sus biógrafos); sólo llega en medio de los huracanes, escondido o abrumado por los ramalazos de agua. Choca contra las vidrieras iluminadas del bungalow pero si se abre una ventana, rehusa el asilo. Golpea desesperadamente, pero a diferencia del cuervo de Poe, rehuye el contacto con el hombre y se va. Como aquel pájaro misterioso que los indígenas llaman *yaciyateré* y cuyo grito anticipa la muerte, este otro también hechiza a Quiroga. No llega a escribir ningún cuento (como hizo con el *yaciyateré*) pero en las confidencias a los amigos queda el eco de ese golpeteo sobre las vidrieras iluminadas que de algún modo contiene un mensaje trágico para él.

La nota dominante en estos primeros tiempos parece ser la felicidad. Al fin Quiroga ha logrado convertir su habitat en paraíso; ha logrado alcanzar esa meta definitiva de su viaje que el poeta francés había cantado:

> Là tout n'est qu'ordre et beauté
> Luxe, calme et volupté.

La compañía de María Elena y de Pitoca no es suficiente, sin embargo, para colmar el apetito intelectual de Quiroga. Escribe largas

cartas a sus colegas argentinos, y en particular a Payró y a Martínez Estrada. Los invita a visitarlo, les ofrece la estrecha comodidad de su bungalow, quiere tentarlos con las ventajas de una radicación definitiva. Hay un *coté* Lawrence en Quiroga que Martínez Estrada marca con acierto en su libro. Ese costado se manifiesta incluso en rasgos que el escritor argentino no ha subrayado como ese afán de rodearse de almas gemelas. El solitario, el huraño, el salvaje, quiso sin embargo vivir cercado de seres afines. Lo consiguió en Montevideo con los oficiantes del Consistorio del Gay Saber, y también en San Ignacio en su primera época con el grupo que se reunía en el bar de las ruinas; en Buenos Aires tuvo su peña Anaconda. Ahora quiere llevar a Payró y a Martínez Estrada a Misiones. En sus cartas hay huellas de esas reiteradas invitaciones e incluso de algún viaje realmente realizado. Una ternura, apenas disimulada por el pudor, se transparenta en sus ofrecimientos, en la alegría casi infantil cuando su invitación es aceptada, en la melancolía de volver a quedar solo cuando el amigo parte.

El viaje de Payró, acompañado de su segunda mujer, se realiza a fines de 1934. En carta de diciembre 15, Quiroga le da cuenta de los nuevos arreglos de la casa: "Gracias al ex-consulado, pudimos concluir lo que nos faltaba en casa: el living, con capacidad para ocho personas holgadamente, sobrando todavía espacio para comedor y estudio (...). María ha organizado la disposición de los dormitorios, con tal éxito que no querrán luego irse de aquí Uds.". Otros detalles sobre el viaje inminente (mosquiteros, una oferta del fundo de Darío por si los visitantes no están cómodos en el bungalow) completan la carta que también advierte: "Como va Ud. viendo, me hallo muy contento con la venida de Uds. Bien lo creo que hemos de entendernos todos". De febrero 9, 1935, es la carta en que se comunica muy sobriamente la soledad en que lo han dejado sus amigos: "Con el placer del caso tuvimos noticias de Uds. También nosotros tuvimos nuestro día de cabal extrañeza a la mañana siguiente de su ausencia, cuando la casa se vió sola e id. la meseta: tal es la justa impresión".

Pero es en la correspondencia con Martínez Estrada donde se desnuda más cabalmente esa necesidad angustiosa de compañía. Hay allí cierta desesperación neurótica, una urgencia que llega al borde de la histeria. Es todo un proceso que las cartas documentan a partir de agosto 19, 1934, y que sólo tendrá fin con la enfermedad y la muerte. Al principio, Quiroga trata de vencer las resistencias

que adivina en Martínez Estrada. "Como Ud. es de los muy contados amigos con quienes se entiende uno sin hablar —como buenos criollos—, no habría miedo de que chocáramos en nada." En octubre 19, 1935, vuelve a insistir. Intuye que el amigo también está pasando una grave crisis y lo exhorta a venir: "Considero que Ud. se halla en mala situación espiritual, y necesita ayuda. Yo se la podría dar, de pecho abierto, pero no puedo ir hasta Ud. Tampoco allí tendría gran influjo mi ayuda. Pero aquí sí; yo hallé ya mi camino que puede ser el suyo como lo ha sido el de tantos otros. La percepción que Ud. tuvo de otro existir cuando hombreó bolsas, no es una percepción vana. Y su girar aparentemente huero alrededor del banco de carpintero, tampoco lo es. Puede no ser Ud. en definitiva el hombre del plácido retiro a la naturaleza: pero el verme a mí en ello, el ver cómo me desenvuelvo y concilio cosas, le hará enormemente bien. Si Ud. cobra aliento y se purga bien de torpezas, esperemos el momento de charlar. Mas si no mejora rápidamente, piense en nosotros."

El planteo es claro. Quiroga ve en Martínez Estrada a un otro yo, más joven e indeciso. Lo ve perdido y en crisis, esa crisis del mediodía del hombre (Martínez Estrada tiene entonces cuarenta años) que él ya ha pasado. Quiere recomendarle la misma terapéutica que hizo milagros en él. Hay un fervor proselitista en este llamado a la naturaleza, en esta cura de la selva que promete. El fervor y la urgencia se acentúan con los meses. En carta de diciembre 13 le ofrece una hectárea, vecina a su casa, en que tendría "todos los pájaros que desee y donde cabe su violín". En abril 11, 1936, después de confiar intimidades que hasta entonces había callado, vuelve al tema de la hectárea que destina a su amigo: "Hace unos veinte días quemé una buena porción de monte para despejar el sitio donde Ud. podría ubicarse en caso de decidirse a vivir aquí. Trabajé algunas mañanas limpiando el terreno, hasta que me entraron tristes ideas sobre su venida. Tenía razón. Le repito lo de la hectárea —más si quiere— regalada a Ud. Siempre es suya."

Como se desprende de la contestación de Quiroga, las vacilaciones de Martínez Estrada tienen su base en el temor a que los amigos no puedan entenderse en la soledad de Misiones. Quiroga acepta la objeción pero la rebate. Está convencido de un entendimiento profundo. Cree en este vínculo "siempre que los dos amigos sigan la misma derrota —no espiritual, que sería lo de menos—, sino material.

Por ejemplo, si Ud. sintiera nacer en Ud. el amor a la tierra, a plantar, a hacer su casa, hacerla prosperar trabajando manualmente en ello, estoy seguro de que no se levantaría una nube sobre nuestras personas amigas. Si no, hay peligro". La conclusión es lúcida y seguramente Martínez Estrada presintió ese peligro.

Otra carta, de abril 29, detalla con precisos cálculos las posibilidades de industrias locales que podrían emprender los amigos; esos cálculos se amplían en carta de mayo 13. Son (otra vez como en el Chaco) los cálculos de la lechera, pero Quiroga es incurable. El tiempo pasa y el amigo no se decide. Hay una carta (junio 19, 1936) en que la necesidad de la presencia de Martínez Estrada es tan grande que Quiroga vence las barreras del pudor. Llega a escribir: "Es, pues, necesario que venga a acompañarme, amigo por excelencia. No pienso sino en la probabilidad de tenerlo por aquí. Haga un esfuerzo, si puede, en aras de un amigo como yo, de los que hay pocos. Aun cuando Uds. no se animaran a venirse del todo —ya veremos la impresión de Uds.—, estoy casi seguro de que el país les parecerá de perlas, y podré contar en el peor de los casos con la visita anual de Uds., en las vacaciones. El calor se soporta aquí mejor que allí mismo, créalo. Y yo iría en invierno a pasar una temporada allí. Si viera qué inmenso desahogo me provoca el hablar así, y con Ud. ¡Estoy tan solo!" La carta siguiente (junio 24, 1936) empieza con trémula expectación: "Me da el corazón que esta vez viene Ud.", y concluye diciendo: "Pienso que Uds. podrían ser mis huéspedes perpetuos." Pero esa esperanza se ha de frustrar. No será Martínez Estrada el que remonte el río hacia Misiones sino Quiroga el que baje hasta el encuentro definitivo en Buenos Aires.

Sobrenadan, sin embargo, en la correspondencia algunos chispazos de esa esperanza tenaz, que tarda en apagarse, que lucha contra toda evidencia, que se aferra al sueño de amistad. "Piense ahora (dice en junio 26), lo calmo, lo cariñoso y admirable de tener aquí un vecino como Ud., con quien trabajaríamos sin hablar durante el largo día, para reclinarnos de noche en muelles sillones (los tengo muy cómodos), y hablar, entonces, revivir el alma y los recuerdos que la constituyen en su casi totalidad, cuando se ha hecho ya su doloroso e inmortal deber." Un mes más tarde (julio 28) exclama: "Qué magnífico si un día pudiéramos reunirnos a trabajar de día —sabe dios en qué—, mas de noche en violines, muñecas, trampas bumerangs, tranqueras livianas —y sonreír a duo porque nos hemos

acordado por ahí de Brand." Casi un mes más tarde, hablando de los violines que fabricaba (sin arte alguno, sólo con mágica intuición) un hijo de don Isidoro Escalera, se le escapan a Quiroga estas palabras: "Si Ud. viene un día por aquí a pasear —qué lejano— nos vamos a divertir en grande acechando y cazando maderas liutaicas. Bello sería" (agosto 22). Unos diez días más tarde (setiembre 2) habla de Juan Brun y apunta: "Si los hados lo traen a Ud. aquí algún día, va a conocer lo que es un gran hombre, visible y palpable, en su ser moral." *Si* viene a pasear, *si* los hados lo traen por aquí: qué melancolía y abandono en estas fórmulas en las que sin embargo estalla una invencible esperanza. Este proyecto de traer a Martínez Estrada a Misiones, el último de sus ideales, es tenaz en morir como todo sueño. Cuando ya siente (en la sangre, tal vez, más que en la conciencia) que ya es del todo imposible, sigue soñando. Entre tanto, vuelca en las cartas al amigo toda esa ternura que hubiera preferido trasmitir en un gesto sobrio, en silencio, en cálida presencia ensimismada.

La radicación de Quiroga parece completa. Su viejo sueño de hacer productivas sus tierras y vivir no sólo en ellas sino de ellas, se concentra ahora en la explotación de los naranjales. En una carta a Martínez Estrada (abril, 1936) hay apuntes valiosos sobre esta última tentativa industrial. Tiene una chacra de 50 hectáreas con un naranjal muy vasto, semi tapado por el bosque. "Hace 4 años quité los árboles, ralée un poco los naranjos, y ese mismo invierno vendí 45.000 naranjas (árboles estropeados por el tumbaje de los palos) a $ 2.50 el millar, en el árbol. Vale decir, todos los gastos de la cosecha por cuenta del comprador. Al año siguiente cayó aquí la langosta, que hizo de las suyas, y atrasó en tres años el progreso del naranjal (expansión lateral de la copa). Asimismo, vendí por valor de $ 1.250, de los que devolví generosamente $ 100 al comprador, por error de cálculo de éste. Precio de venta: $ 2.50. El año pasado no se vendió la fruta por abarrotamiento de naranjas en ésa, a causa de otro mal cálculo de los productores correntinos. Logré vender sin embargo un poco tarde 20.000 naranjas, a $ 3 el millar. Este año, ya en marzo cayeron los compradores. Hice contrato por toda la fruta, a un precio básico de $ 3, que subirá en razón del mercado en el momento de la recolección. Subirá —o ha subido ya— a $ 5. (...) Ese comprador me dijo, mientras recorríamos el naranjal:

"—Si Ud. arregla esto como dice (replante, etc.), yo le prometo, Sr. Quiroga, ponerle todos los años en las manos un cheque por $ 4.000."

"Con lo cual me quedé bizco."

"Yo fui quien vendió primero naranjas aquí, y pagaron $ 0.80 el millar. Esto era en 1917. Durante mi ausencia en ésa, no sé qué precios se obtuvieron. Aprecio que 1.50 ó 2. Luego, en 1933, 2.50; en 1934, 2.50; en 1935, 3; en 1936, 5. La progresión es significativa. Posiblemente podemos contar con un precio de 3.50 a 5, de aquí en adelante."

Aunque puede haber aquí algo de optimismo, esta carta trasmite un panorama económico que es la base (hasta cierto punto) de la estabilidad financiera de Quiroga, amenazada sin embargo por otros lados. En los primeros tiempos, también la hija Eglé parece echar raíces. En noviembre de 1933 casa con Jorge Lenoble, vecino de San Ignacio, de origen francés. En la mejor tradición gala, el matrimonio permite unir las tierras de ambas familias. Darío tiene también un fundo propio en el Yabebirí y se ha dedicado a la más sórdida explotación industrial. Se ha casado (aunque no por largo tiempo) y vive con su mujer en la casa que fue de sus abuelos maternos. Sigue siendo un rebelde pero en la superficie parece sometido, aguanta como puede la selva y busca desquite en esos mismos arrabales prostibularios de Posadas que frecuentan los mensú de los cuentos de su padre. En la familia de Quiroga hay una armonía aparente que es tanto más frágil cuanto mayor es el esfuerzo de todos por mantenerla. Sucesivos golpes habrán de poner al descubierto la entraña de insatisfacción, de frustraciones, el silencioso trabajo de la enfermedad y la muerte. El negocio de naranjas no es todo lo próspero que los cálculos de Quiroga (escritos para incitar a Martínez Estrada a una radicación en Misiones) permiten suponer. Hay cosechas malas o brusca sobreabundancia, hay langostas y otras plagas; hay fluctuaciones de mercado que se traducen en golpes severos. Sin embargo, es una fuente de ingresos en momentos en que otras también flaquean.

Al volver a Misiones, Quiroga creía haberse despedido de Buenos Aires y de la literatura. Ahora debe retornar a ésta para descubrir que aquellas primeras señales de una saturación del mercado o de un desinterés por su producción resultan cada día más acentuadas. En las cartas no se recata al tratar el tema. En una a su primo Fernández Saldaña (octubre 20, 1934), después de haber resumido

gráficamente su situación en una frase ("Me he comido las últimas naranjas, y el tiempo pasa"), señala: "Comienzo en estos días a escribir con profundo desgano, para no sé todavía qué órgano porteño. Hoy se paga muy mal, y están lejos —dos años— los tiempos en que se me solicitaba cualquier cosa por trescientos cincuenta pesos. No es que se me valore en menos, supongo; la crisis dicta la baja". En otra carta, a Asdrúbal E. Delgado (noviembre 16, 1934) llega a reconocer con amargura: "Me hallo en tirantez muy grande. He comenzado a colaborar de nuevo, pero andan muy remisos en mandarme el importe. Es muy duro vivir exclusivamente de la pluma, como no se te escapa." Unos días más tarde, en diciembre 22, agrega: "A pesar de mis buenos propósitos de escribir y de hacerlo, encuentro dificultades en la colocación. ¡Parece mentira!" Y en enero 27, 1935, declara con franqueza: "Hasta el mercado literario andaba sordo para mí y no porque, a Dios gracias, haya mermado mi calidad, sino por aquello de la oferta-demanda." Por fin, en una carta de marzo 5 se le escapa esta exclamación: "¡Cómo cuesta ganarse el pan con la literatura!" Una carta de abril 24 (a Martínez Estrada) resume la situación con datos precisos: "Con esto de la pluma anduve también en quebrantos nutridos. También en este renglón sufrí una merma semejante a la considerada por el gobierno uruguayo, pues de $ 350 bajé a $ 100 por relato. Más: *Crítica* se hartó de mi colaboración con la tercera enviada, que no publicó y tuve que rescatar con dificultad. Pasé a *El Hogar*, que temo se harte también a la brevedad. Es digno de notar el carácter feminista —femenino, mejor— de nuestras revistas. Queda por suerte el inconmovible, tenaz y constante tonel de *La Prensa*, donde parece que no se cansan jamás de uno."

La mala cotización, el hartazgo de las publicaciones, la dureza del mercado, son apenas un lado del conflicto. Hombre adentro, crece ingobernable otra dificultad: la de crear, la de sentirse atado con alegría a la profesión, la de continuar reconociéndose como escritor. En una carta a Payró (abril 4, 1935) dirá: "Y sobre esto de la conclusión de mi jornada: Ud. sabe que yo sería capaz, de quererlo, de compaginar relatos como algunos de los que he escrito 190 y tantos. No es, pues, decadencia intelectual ni pérdida de facultad lo que me enmudece. No, es la violencia primitiva de hacer, construir mejorar y adornar mi habitat lo que se ha impuesto al cultivo artísti-

co, ¡ay!, un poco artificial. Hemos dado —he dado— mucho y demasiado a la factura de cuentos y demás. Hay en el hombre muchas otras actividades que merecen capital atención. (...) ¿Cuestión de edad? Tal vez. Pero de cualquier modo los precedentes celebérrimos abundan. No es tampoco cuestión de renuncia: sí de una visión nueva, de una tierra de promisión para quien dejó muchas lanas en la senda artística, y su obra cumplida en mares de sangre a veces. Hay además una cándida crueldad en exigir de un escritor lo que éste no quiere o no puede dar ya."

El tono se encuentra repetido, una y otra vez, en las cartas que dirige entonces a Payró y a Martínez Estrada, los dos amigos con que más se confía en materia literaria. En junio 22, 1936, escribe al último: "Bien, querido compañero. Pero no tan bien sus líneas finales: 'Hay cosas que hacer todavía. ¡Escriba, no se abandone!' Ni por pienso. Podría objetarle que por lo mismo que hay mucho que hacer —¡y tanto!— no tengo tiempo de escribir. Lejos de abandonarme, estoy creando como bueno una linda parcela que huele a trabajo y alegría como a jazmines. ¿Qué es eso de abandonar mi vida o mi ser interior porque no escribo, Estrada? Yo escribí mucho. Estoy leyendo ahora una enciclopedia agrícola de 1836 —un siglo justo—, por donde saco que muy poco hemos adelantado en la materia. Tal vez escriba aún, pero no por ceder a deber alguno, sino por inclinación a beber en una y otra fuente. Me siento tan bien y digno escardando como contando. Yo estoy libre de todo prejuicio, créame. Y Ud., hermano menor, tiene aún la punta de las alas trabadas por un deber intelectual, cualquiera que fuere. ¿No es así? Piense en esto para comprenderme: Yo le llevo fácilmente 15 ó 17 años. ¿No cree que es y supone algo este handicap en la vida? Ud. está subiendo todavía, y arrastra las cadenas. Yo bajo ya, pero liviano de cuerpo."

Se refleja aquí una cara de la verdad: esa que muestra a Quiroga, enfrentado a una obra cumplida y con la urgencia de volcarse hacia una mayor intimidad con la tierra, su tierra de Misiones a la que ahora dedica sus mejores esfuerzos de colono, de plantador, de paisajista que trabaja sobre la materia viva. Pero la otra cara de la verdad es que Quiroga no podía (no sabía) escribir en el vacío, que era incapaz de escribir sólo para sí, para acumular manuscritos en los cajones, para verlos cubrirse de polvo, de indiferencia, de olvido. Esto lo insinúa en carta a Martínez Estrada (agosto 26, 1936): "Es-

cribir en *La Prensa*: ando madurando dos o tres temas experimentales, como Ud. dice muy bien. Más que seguro que, urgido por la necesidad, me decido en estos días a ponerle mano. Y a propósito: valdría la pena exponer un día esta peculiaridad mía (desorden) de no escribir sino incitado por la economía. Desde los 29 ó 30 años soy así. Hay quien lo hace por natural descargo, quien por vanidad; yo escribo por motivos inferiores, bien se ve. Pero lo curioso es que escribiera yo por lo que fuere, mi prosa sería siempre la misma. Es cuestión entonces de palanca inicial o conmutador intercalado por allí: misterios vitales de la producción, que nunca se aclararán."

Lo que aquí apunta es muy importante. Porque si bien la urgencia económica es la que lo hace escribir, no es ella la que determina el curso de su escritura: ésta depende sólo de una identidad del escritor consigo mismo y no puede estar al servicio de las fluctuaciones del mercado literario. O dicho de otro modo: aunque Quiroga escriba para vivir sólo podrá escribir aquello que lo exprese hondamente. No será jamás un escritor venal. De las miserias (y secreta grandeza) que supone esta actitud ilustra también una carta a Asdrúbal E. Delgado (octubre 23, 1935): "¡Qué perra cosa tornar con letanías económicas después de 18 años de tranquilidad que uno creía definitiva! Escribo siempre que puedo, con náuseas al comenzar, y satisfacción al concluir." La paradoja literaria que encierran estas confidencias es que mientras Quiroga sentía náuseas al abordar algún cuento o relato para la prensa, su pluma fluía con calidez y hondura cuando se trataba de escribir a los amigos. La gran obra literaria de estos últimos años es su correspondencia.

Gran parte del epistolario con los amigos de infancia y juventud se ha de convertir en una letanía. Una y otra vez, con variantes en que transpiran la vergüenza y el pudor, dirá Quiroga el tormento de su situación. "Y está de Dios (dice en enero 22, 1936, a Asdrúbal E. Delgado) que el substratum de nuestra correspondencia será mi inalterable crisis económica." En enero 28, 1936, se le escapa este lamento: "¡Cuándo concluiremos con esto, por Dios bendito!" Sus lamentaciones tienen como telón de fondo una desarmonía cada vez más profunda con su mujer que (cuenta Quiroga en las cartas) se aburre en San Ignacio y extraña las tiendas y los cines de Buenos Aires. La situación íntima se hace tensa hasta que el descalabro económico conmueve y destruye todo. El golpe de estado del presi-

dente uruguayo, Dr. Gabriel Terra (marzo 31, 1933) habrá de tener inmediatas consecuencias no sólo para la vida institucional del país sino para la vida doméstica de Quiroga. Aunque su dictadura merece ser calificada (como la de Primo de Rivera por Unamuno) de *dictablanda*, la gestión de Terra significó un corte brusco en un proceso, regido directa o indirectamente por José Batlle y Ordoñez desde comienzos del siglo, que había hecho creer al Uruguay en la inconmovible solidez de sus instituciones. Con temible facilidad, Terra desenmascaró buena parte de las ficciones legales sobre las que parecía existir el país, obligó a restructurar y equilibrar nuevamente las fuerzas políticas (era colorado pero dio el golpe con el apoyo del Partido Nacional, o blanco) provocó un cambio considerable del elenco gubernamental y motivó una crisis moral para todos aquellos que tomaban la letra de la ley como expresión de la realidad concreta del Uruguay. Fue un rudo golpe para los que seguían viendo al país y la democracia uruguaya *sub aespecie* arielista. Los verdaderos funerales de Rodó ocurrieron en 1933.

Para subrayar con un gesto heroico la violación de las garantías constitucionales y el abandono de toda ficción legalista que siguió al golpe de Terra, el ex presidente Baltasar Brum se suicida en la puerta de su casa, ante la multitud que rodea desde lejos la manzana. Es un gesto significativo aunque estéril que sirve para subrayar aún más la crisis moral. La dictadura habría de continuar su marcha y se disolvería pacíficamente, unos diez años después, tras nuevos acuerdos de gabinete y un golpe "bueno". El país volvería a una legalidad en que las fórmulas institucionales siguen rigiendo su apariencia aunque, en la realidad, están cada día más desprovistas de contenido. El gesto de Brum (que era coterráneo de Quiroga, amigo de sus amigos) debe haber conmovido profundamente al narrador misionero, otro idealista bajo la máscara del hombre duro.

Las consecuencias personales del golpe de estado se sintieron casi de inmediato. Modificado el elenco gubernamental, Quiroga pierde sus protectores en las altas esferas. Por un decreto de abril 15, 1934 (al año del golpe), es declarado cesante en su cargo de Cónsul uruguayo en San Ignacio. Esto significaba la miseria ya que ni la venta de naranjas ni sus colaboraciones en periódicos argentinos iban a resultar suficientes para mantener el hogar. En las cartas que empieza entonces a escribir a sus amigos salteños pone al descubierto Quiroga, con visible repugnancia al comienzo, sus estrechas

economías. Ya se ha visto las que se refieren a su desgano ante toda actividad literaria. Pero también se le escapan confidencias más íntimas. Los proveedores de San Ignacio, antes tan solícitos, empiezan a ponerse insolentes y a negar el crédito. Hay días (escriben sus biógrafos uruguayos) en que le es hasta difícil conseguir un hueso para el caldo.

La situación familiar estalla. Ya se conocían escaramuzas, celos y acusaciones aún antes de radicarse en San Ignacio. El confinamiento en el umbral de la selva, el desgaste de mucha fantasía erótica, la diferencia de edades, trabajan hondamente a la pareja. En enero de 1934, María Elena decide partir por un par de meses a Buenos Aires. El retorno de su mujer, antes de cumplirse el plazo, le parece auspicioso a Quiroga y así lo comenta en una carta. Por eso cuando cae la noticia de su cesantía, están juntos. La situación sigue agriándose, sin embargo. Una visita (Liborio Justo, hijo del presidente, también escritor de relatos bravíos que firma con el seudónimo de Lobodón Garra) parece agravar las cosas porque Quiroga siente celos de ese joven cuya estampa exterior corresponde más a la del salvaje narrador misionero. En algunas de sus cartas (a Martínez Estrada, agosto 19), Quiroga deja entrever su fastidio aunque sin dar más detalles. La soledad y el aislamiento en San Ignacio revelan una honda incompatibilidad entre María y él que el encuentro gozoso en Buenos Aires había escondido.

Por otra parte, Quiroga admite ya a sus amigos los primeros síntomas de un mal que lo afecta precisamente en su virilidad. Las cartas empiezan a contener alusiones. El proceso se vuelve cada vez más patético a medida que las confidencias, ya incontenibles, asoman a su reticente lápiz. A Quiroga le cuesta reconocerse inválido, le cuesta aceptar. Como si existiera una honda y trágica simpatía invisible, ahora también fracasa el matrimonio de Eglé. En febrero de 1935, después de trece escasos meses, la muchacha abandona a su marido y se va a Buenos Aires, a refugiarse en casa de una hermana de Payró. Es el comienzo del fin también para Eglé.

Entre tanto, viejos y nuevos amigos se movilizan para obtener alguna reparación ante el gobierno uruguayo. La Sociedad Argentina de Escritores (que tiene la ominosa sigla SADE) envía una nota al presidente Terra (junio 11, 1934) en que declara: "Este escritor de raza, reputado como el primer cuentista de América, ha sido despojado de una representación consular que honraba a él y

a su patria por igual, sin tener en cuenta que el insigne colega había renunciado a las más altas recompensas oficiales que se otorgan en la Argentina a la producción literaria, y a las que es acreedor desde hace tiempo, por el noble empecinamiento de negarse a adoptar la ciudadanía del país donde desarrolló su obra, prefiriendo mantenerse, dentro de su misma pobreza, fiel a su tierra." Como subrayan sus mismos biógrafos, al trascribir estas palabras, lo que allí se dice sobre la renuncia de Quiroga a los premios literarios argentinos, es verdad sólo a medias. Dicha renuncia no estuvo motivada por un impulso patriótico sino por la circunstancia muy concreta de que, a partir de 1917, Quiroga es funcionario uruguayo en la Argentina, y por lo tanto le convenía mucho más el sueldo mensual que los eventuales premios. Pero si la nota de la SADE erra en este aspecto, y tal vez hasta lo hace deliberadamente, no se equivoca en la calificación literaria de la obra de Quiroga. Lamentablemente, el petitorio es recibido con bastante frialdad. Remitido por el presidente al ministerio de Relaciones Exteriores, es allí encarpetado para siempre. Por suerte, otras gestiones tienen más efecto.

No serán los viejos amigos de la adolescencia salteña, sino otro más joven aunque también de Salto, el que tenga oportunidad de aliviar en buena parte la situación desesperada de estos últimos años de su vida. Es Enrique Amorim, hijo de aquel otro Enrique Amorim que había conocido Quiroga en su adolescencia, según advierte éste en una de sus primeras cartas. Ya en 1925, Quiroga había tenido oportunidad de ayudar al joven, introduciéndolo en las revistas literarias en que colaboraba, recibiéndolo en la amistad de sus peñas y hasta en su apartamento de la calle Cánning; ahora, Amorim es un escritor hecho, con una obra literaria en que ya sobresalen algunas novelas importantes, *Tangarupá* (1925), *La carreta* (1932) y *El paisano Aguilar* (1934). En las cartas que le escribe Quiroga se reflejan mejor que en otros testimonios de su correspondencia, las alternativas y las angustias de su última crisis económica.

Amorim se dirigió personalmente al Ministro de Relaciones Exteriores, don Juan José Arteaga, solicitando que Quiroga fuera repuesto en su cargo. La respuesta del Ministro (enero 31, 1935) establece firmemente que el cargo de cónsul que tuviera Quiroga había sido dado ya a otra persona y que el ministro no había encontrado apoyo oficial en su gestión de conceder a Quiroga la única vacante de dicho cargo que entonces había. Parece que entre los que debieron se-

cundar la gestión del ministro hubo quienes aludieron a "la indiferencia que ese señor ha demostrado siempre, según ellos, por su tierra a la que ha sido indiferente en alguna oportunidad en que se le invitó a volver a ella." Al conocer Quiroga el texto de la respuesta, le escribe a Amorim (febrero 2, 1935): "Para mí, sé por fin a qué atenerme con mi ex consulado. Sin hacer hincapié en los considerandos expuestos en mi contra por la comisión de presupuesto, hago notar que jamás, ni gobierno, ni institución alguna del Uruguay, me invitó a volver al país. El único que lo hizo fue Batlle y Ordóñez en 1911, 12 ó 13, no recuerdo bien, cuando era presidente Viera. Como escritor, entiendo que en algún cenáculo o institución de Montevideo se decidió no incluirme en antologías del Uruguay, por el carácter argentino de mi obra —lo que es muy cierto—. Y nada más." Tal vez aluda allí Quiroga a lo que escribió Zum Felde en el *Proceso Intelectual del Uruguay* (1930), y que ya ha sido comentado en este estudio.

Sea como fuere, el pretexto invocado por la comisión de presupuesto no resulta muy consistente. De ahí que Quiroga continúe la carta afirmando: "Sin embargo, como no creo robar al Uruguay representando honorariamente al país natal en el extranjero, confío en que se me quiera nombrar cónsul honorario, lo cual me permitiría gozar desde aquí de mi modesta jubilación, ya que Ud. sabe que el interés de la pluma ha bajado hoy en un ciento por ciento, y asimismo... De modo, pues, que siendo Ud. el único que pudo obtener algo concreto sobre mi situación (y que pudo haberla ganado, según veo), recurro de nuevo a Ud. para que logre averiguarme, sin el menor trastorno o compromiso, la sola posibilidad de que se me pueda nombrar cónsul honorario. Pues como se desprende de los considerando de autos, lo que duele al gobierno actual son los emolumentos de que yo gozaba. Los felices cónsules honorarios perciben el 50 %, según creo, de lo recaudado. No hay temor de que aquí recaude ni para cigarrillos."

La nueva gestión tuvo éxito, como preveía Quiroga. El decreto se firmó el 13 de febrero de 1935. En su carta de marzo 5 comenta Quiroga la buena nueva que le trasmite Amorim: "Ciertamente, nos dio en casa un poco de trabajo calcular cómo y por qué vientos gubernamentales habían cambiado de tal modo a mi favor; mas luego acertamos con la solución real: consulado honorario, lo que no es gravoso para el erario. Pero muy bien; con eso capeo el temporal...

Vuelvo a darle efusivas gracias. Aun no tengo noticias oficiales de la cosa, y temo que por poco que pase el tiempo sin que me nombren, se olviden del caso." Sin embargo, el Gobierno no se olvida porque Amorim recoge el discretísimo pedido de estas últimas líneas y continúa presionando. Con el nombramiento de cónsul honorario no se simplifican todas las cosas. Aunque significa algo más de lo que calcula Quiroga en su carta, gracias a él podía seguir residiendo en el extranjero (es decir, en San Ignacio) como jubilado uruguayo. Quiroga teme ilusionarse demasiado. Por eso en una carta de marzo 23 escribe en un tono poco optimista: "Llegó asimismo nombramiento desde Ministerio. Espero con Ud. que mi asignación no será muy difícil de conseguir, por poco que las cosas cambien. O tal vez que me jubilen con lo que me corresponde, mas sin impuesto de ausencia, etc. Tales impuestos llegan al 35 ó 40 %, creo. Muy magra cosa me queda." Conseguido el nombramiento, las preocupaciones no desaparecen; apenas cambian de objeto. Ahora se trata de obtener la jubilación consular, y lo más completa posible. Otra vez, como hace dieciocho años, Quiroga habrá de recurrir a los viejos amigos para reforzar la gestión del más joven.

En abril 28, 1935, escribe a Amorim para referirse al trámite tan lento de la jubilación y sugerir: "...se podría tantear una asignación pequeña a mi consulado honorario, como se hace con algunos. Lo bueno de estas asignaciones es que se remiten al cambio del dólar." De estas miserias tiene que estar ocupándose el escritor y ocupando (a pesar de su vergüenza) a los amigos. Su sensibilidad herida reacciona por eso a la menor insinuación. Así cuando Amorim le escribe (con cariñoso reproche) que no contesta sus cartas, que es desagradecido, Quiroga dedica dos carillas a disculparse, a tratar de borrar esa palabra ardiente del amigo: "Cualquier cargo para mí, menos el de desagradecido", comienza su carta de setiembre 27; y la concluye con estas palabras: "Le debo a Ud. bastantes favores como para un olvido de ellos."

Más ardida aún aparece su sensibilidad, más al aire sus heridas, en la carta que escribe en octubre 19, al acusar recibo de las aclaraciones con que Amorim se disculpa a su vez de sus precipitadas palabras: "Con viva satisfacción recibo la suya de última data, por aquello de que ha habido resentimiento (¿por qué?); mas lo temía. Ud. siempre gaucho, compañero. Agrega con ello un poroto más para mi agradecimiento, que vale lo que pesa." Esta satisfacción que le ha

dado el amigo no viene sin dolores. Quiroga se sabe pobre, se sabe desvalido; sin embargo, se resiste a asumir la actitud del mendicante. La carta continúa: "Confieso, sin embargo, que el movimiento por 'situación afligente de H. Q.' me ha hecho erizar un poco en el primer momento. Estamos tan acostumbrados a esa fórmula: 'situación afligente de tal viuda, tal desalojado, tal infeliz anciano'. Heridas del amor propio, sin duda; pero muy punzantes. Valga la buena voluntad de los colegas por mitigar el escozor."

Cuando al fin llega la jubilación (tan esperada no sólo en su casa sino hasta por los proveedores de San Ignacio) es apenas una gota de agua. Pero Quiroga no deja de agradecer a Amorim el esfuerzo en una carta (la última que le escribe) que está fechada en mayo 31, 1936: "Todo quedó perfectamente arreglado, gracias a su indiscutible capacidad amistosa. Crea que estoy convencido del apoyo que me ha prestado Ud. en esta emergencia, y seguramente en cualquier otra en que hubiera menester de un amigo cabal." Le habla luego de sí mismo, de sus planes, de una operación a que deberá ser sometido en Buenos Aires. "No escribo casi nada, o mejor dicho nada. Nos hemos de ver casi con seguridad en la primavera en ésa, adonde deberé ir para operarme, si es que Ud. no se anima a pasar unos días o años conmigo este invierno. Si persiste Ud. en dirigir cosas auténticas del país, vale la pena que Ud. vea este país." Es la primera vez en la correspondencia con el joven amigo que Quiroga hace alusión a su enfermedad, la primera vez que se franquea y esto da la medida de su pudor. Da la medida, también, de lo que debe haberle dolido íntimamente la generosa ayuda recibida, la asunción del papel de necesitado en una situación afligente. "Heridas del amor propio, sin duda (como él escribió); pero muy punzantes."

En este conjunto de notas sombrías, sólo aliviadas por soluciones que no son definitivas, ocurre la publicación de su último libro, *Más Allá*, a fines de 1934. Ha sido editado por una cooperativa de escritores de ambas márgenes del Plata que ha organizado César Tiempo para capear la crisis editorial. Se llama Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense y su impronunciable sigla es SARLP. Resulta paradójico que luego de veinte años de exitosa producción literaria, Quiroga vuelva a ser editado por una cooperativa, como si se tratara de un autor desconocido que hay que lanzar al público. Sin embargo, la edición del libro adquiere al mismo tiempo caracteres de homenaje

y reparación. Un prólogo de Alberto Zum Felde corrige la omisión de Quiroga en su *Proceso Intelectual del Uruguay*. El golpe de estado, que también desplaza al crítico de su posición de juez del oficialismo literario, parece haber abierto sus ojos. Volviendo sobre sus pasos, escribe un valioso estudio. Aunque contiene algunos notables errores de información (ignora, por ejemplo, que también hay cuentos en *Los arrecifes de coral;* no advierte que Quiroga ya ha reconocido su deuda con Maupassant; desconoce el viaje a París en 1900), el juicio de Zum Felde, por venir de quien viene, es consagratorio.

Este prólogo es la primera etapa de la reparación uruguaya. La segunda ocurre casi de inmediato al obtener la obra un premio en el concurso anual del Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay. Es la primera vez que en dicho concurso se registra la existencia de Quiroga. Se puede descubrir aquí una discreta presión de los amigos salteños que sin embargo fracasaron en obtener para Quiroga la medalla de oro. Así queda doblemente incorporado a la literatura de su patria. Más vale tarde que nunca, habrá pensado Quiroga.

La obra misma no soporta estos homenajes. Allí se recogen algunos cuentos de distintas épocas que en su mayoría (cabe sospechar) han sobrado de anteriores recopilaciones. No hay rigor crítico en esta selección aunque hay, eso sí, como un propósito de conferir unidad al volumen recogiendo cuentos que exploran situaciones anormales, experiencias psíquicas extremas, la locura, el delirio, la muerte. Es un libro frustrado aunque revela, en forma por demás desgarradora, los fantasmas que acosan al escritor. De sus once cuentos, sólo uno (*La bella y la bestia*, enero 13, 1924) es francamente trivial en su humor. Los demás parecen ofrecer, en el resumen, un catálogo de traumas: *Más allá* (el primero, setiembre 6, 1925) ilustra un pacto de suicidas por amor y contiene un final morboso en un cementerio; *El vampiro* (setiembre 11, 1927) gira en torno de un fantasma que sale de una pantalla cinematográfica; *La señorita Leona* (julio 29, 1923) es un apólogo similar a los de *El desierto* pero tiene ribetes morbosísimos; *El puritano* (julio 11, 1926) también especula con fantasmas cinematográficos, una de las obsesiones que revelan su afición al cine; *Su ausencia* (noviembre 23, 1921) tiene como base de su historia sentimental la amnesia del protagonista; *Las moscas* retoma la anécdota de *El hombre muerto* (de *Los desterrados*) para presentarla desde el punto de vista del insecto; *El conductor del rápido* (noviembre 21, 1926) es una alucinación provocada por la locura; *El*

llamado (agosto 17, 1930) trata en forma melodramática la obsesión edípica de una hija por su padre muerto; *El ocaso* (setiembre 30, 1928) presenta el amor de un sesentón por una muchacha de diecinueve años; se invierte aquí una penosa situación sentimental del protagonista cuando era muy joven. Ninguno de esos cuentos está logrado cabalmente. Dentro de la producción de Quiroga representan apenas la explotación de temas que le importaban pero hecha casi en un nivel de semanario femenino: ese mismo nivel que como teórico le resultaba tan desagradable. No hay que censurarlo por haberlos escrito. Al fin y al cabo, tenía que vivir. Pero no debió haberlos reunido en un libro. Desde el punto de vista literario, hubiera sido más acertado recoger entonces en volumen sus historias de animales posteriores a los *Cuentos de la selva.* Tal vez Quiroga fue mal aconsejado y quiso hacer un libro popular.

He dejado deliberadamente fuera de este resumen el único cuento realmente creador del libro: *El hijo* (enero 15, 1928) que buena parte de la crítica (Alberto Lasplaces, Martínez Estrada) consideran su obra maestra. También es morboso de asunto, también es alucinatorio, también está escrito en un nivel de semanario popular. Pero aquí el mero oficio y el agotamiento del narrador (tan visibles en los otros cuentos) han desaparecido o pasan a segundo plano, y lo que sobrevive es la desgarradora historia de un padre que sufre de alucinaciones visuales y que a pleno sol de Misiones sale a buscar a su hijo que partió en la mañana a cazar palomas. La angustia del padre, agravada por la mala vista y la brutal reverberación del trópico, le hace ver a su hijo recortado en el aire que vibra a su alrededor, sonriendo mientras viene a su encuentro.

Desde el punto de vista técnico, el cuento juega con el desenlace previsible; acumula las notas que hacen suponer al lector que el chico ha muerto y súbitamente, con una inesperada vuelta de tuerca, presenta al hijo vivo. Incluso cambia el punto de vista (que se había concentrado en lo que sentía y veía el padre) y muestra la acción desde el hijo que llega sonriente en el mediodía. Pero este final es falso. Una última frase revela que las sospechas del lector eran ciertas: el padre camina solo hacia la casa mientras el muchacho yace atravesado por una bala que escapó de su escopeta al cruzar un alambrado a las diez de la mañana. En una carta de 1918 se había referido Quiroga a lo difícil que es poner un final que el lector espera. En *El hijo* demuestra hasta qué punto seguía siendo capaz

de vencer esa dificultad técnica, impuesta por su misma exigencia retórica. Pero lo que hace el mérito del cuento no es este alarde técnico (al fin y al cabo mecánico, como lo han demostrado incontables ejercicios rioplatenses) sino la hondura emocional en que transcurre la historia. Según me contó Darío Quiroga en 1949, el relato se apoya en un hecho real: un día él salió de caza, se demoró y Quiroga lo fue a buscar desesperado. En la realidad, el padre encontró a su hijo; en la alucinación del cuento también, pero sólo en la dimensión de la locura. Precisamente, esa carga subconsciente que está en la raíz del cuento (el padre angustiado que desea ver y se horroriza ante la imagen del hijo muerto) es lo que da al cuento su densidad. Una vez más, la imaginación sadomasoquista de Quiroga le hace concebir macabras alucinaciones: en *El desierto* se veía a sí mismo, asistiendo desde su lecho de muerte a la soledad de sus hijos pequeños; en *El hijo* cree ver a Darío yaciendo al pie de un alambrado, muerto por un escopetazo. Estas alucinaciones tienen hondísimas raíces y llegan hasta el accidente del padre cuando Quiroga tenía unos meses, al suicidio del padrastro cuando era muchacho, a la muerte accidental de Ferrando cuando ya era un joven, al envenenamiento de su primera mujer. La realidad le había marcado con sus atroces imágenes de violencia y de sangre.

El cuento vale el volumen. Detrás de la alucinación real y concreta está la horrible tensión trágica que subyace la experiencia del vivir. Hay que lamentar que Quiroga no haya estado más inspirado al seleccionar los demás cuentos del volumen. En su afán de darle una coloración unitaria descartó relatos que nunca había recogido en libro (como *Los precursores,* uno de sus mayores aciertos) y seleccionó los demás por temas afines. El libro asume así un carácter equívoco. Examinado en la superficie es sólo una colección de cuentos más o menos decadentes que parecen certificar, en las postrimerías de su vida y de su arte, una vuelta a los viejos dioses del 900. Más hondamente, sin embargo, el libro muestra a Quiroga ya volcado hacia una realidad psíquica, misteriosa y hasta mágica, que tenía para él más densidad, más peso, más fuerza, que la cotidiana. Aunque narrativamente fuera incapaz de crear con ese material nada que llegara tan hondo como *La cámara oscura* (de *Los desterrados*), existencialmente se internaba ya con su libro en un más allá.

La crítica coetánea no entendió esto ni tenía por qué entenderlo. En una carta a Martínez Estrada (abril 24, 1935) deja escapar Qui-

roga un estallido de cólera contra el anónimo autor de una reseña que publica *La Nación* de Buenos Aires: "Conservo curiosidad de saber quién hizo la crónica de *Más allá*. ¡Habráse visto mentecato igual! Me ha fastidiado la incomprensión bestial del tipo." Pero luego agrega, olvidándose del asunto: "Algunos amigos me dicen que *El hijo* es lo más acertado del libro. Tendría que ver que en una incidencia, un recuerdo, un simple error, hubiera un individuo hallado su filón más vivo de su arte. Yo aprecio mucho también ese relato." De todas maneras, en este momento de su vida, Quiroga se encuentra completamente hundido en una materia que no es precisamente literaria.

El 16 de enero de 1936, María Elena parte por segunda vez a Buenos Aires y su ausencia se prolongará hasta mayo. Esta segunda crisis, mucho más honda, habrá de trabajar duramente a Quiroga. Aunque ella regresa y hay una aparente reconciliación, el equilibrio es precarísimo. No bien recibe y cobra (en mayo, 1936) el primer giro de la Caja de Jubilaciones, obtenido luego de gestiones que duran casi un año y medio, Quiroga arregla sus deudas inmediatas y da dinero a su mujer que vuelve a partir a la capital con Pitoca. Quiroga queda definitivamente solo. Sus biógrafos han contado con detalle esta crisis de su vida y a ella también se ha referido explícitamente Martínez Estrada en el capítulo IV de su libro. No interesa ahora volver a repasar ese camino de la intimidad herida de un hombre. Baste indicar lo que significa para la comprensión del cuadro afectivo de Quiroga esa soledad que se instala en él y que tiñe de melancolía las páginas mejores de su correspondencia con los amigos lejanos.

Porque en ellos, en el refugio que ellos significan, se vuelca este hombre que alguna vez pareció tan orgulloso, tan reservado, tan huraño. Ahora busca eco en los amigos de la juventud salteña como Asdrúbal E. Delgado, como Alberto J. Brignole, como José María Delgado, y en los amigos argentinos más recientes, como Julio E. Payró, al que conoció de niño, y como Ezequiel Martínez Estrada, al que llama "hermano menor"; y también en los hijos de los amigos de la lejana adolescencia, como ese Enrique Amorim cuya mano fraternal le llega desde el Salto del recuerdo. En las cartas que les dirige entonces se puede seguir paso a paso el crecimiento de esa

soledad del hombre que se va esencializando a medida que el destino lo cerca.

Ya en una carta a Payró (enero 4, 1935) se le escapa a Quiroga una declaración terrible: "Soplan vientos favorables en mis finanzas consulares. Dícese que volveré casi a la economía perdida. Ojalá. Entonces le prometo ir a verlo pronto. Torno a insistir en el enternecimiento producido por el fraternal recuerdo de Uds. Dios sabe que la comprensión y el afecto hondo no siempre se halla en los que llevan nuestra misma sangre. Y así tiene que ser por supremas leyes biológicas". Hay allí una alusión al desentendimiento que Quiroga advierte entre él y los hijos de su primer matrimonio: esa desdichada Eglé cuyo destino será tan similar al suyo; ese rebelde Darío al que ve crecer fuera de sus exigentes normas y por el que sin embargo conserva una ternura de padre. Pero también hay una alusión a un desentendimiento más cercano. Quiroga siente que lo van dejando solo, que el destino de los suyos (los hijos y también la segunda mujer) se aparta de esa tierra misionera que él ha elegido y en la que hunde cada vez más sus doloridas raíces. Por eso, una y otra vez, casi contra su voluntad, deja que se escape alguna queja, alguna alusión, una triste sentencia. Aunque otras veces, adelanta una esperanza, así sea tenue, como en una carta a Martínez Estrada (abril 11, 1936): Se va entendiendo ("poco a poco, por carta") con Eglé, "golpeada también", aunque agrega: "con el varón no nos entendemos nada", y concluye: "Así, pues, fracaso de padre en los últimos años, y fracaso de marido ahora".

En la misma carta, Quiroga intenta explicar la desinteligencia con María Elena: "Yo soy bastante fuerte y el amor a la naturaleza me sostiene más todavía; pero soy también muy sentimental y tengo más necesidad de cariño —íntimo— que de comida. A mi lado, mi mujer es cariñosa a la par de cualquiera; pero no vive conmigo aunque viva a mi lado. Y yo no puedo permitir esto". En otra carta del mismo año (junio 2), escrita cuando ya su mujer y su hija han partido a Buenos Aires por tercera y última vez, Quiroga intenta una explicación más profunda de este fracaso de marido: "Paréceme que hace mil años, cuando una mañana, casi de madrugada, mi mujer y mi hija se fueron como los pájaros a un país más templado. En verdad, dice Ud. bien: se me ha comprendido poco. (...) ¡Y pensar que nos hemos querido bárbaramente! En *Les Possedés*, de Dosto-

ievski, una mujer se niega a unirse a un hombre como Ud. o como yo. 'Viviría a tu lado —dice— aterrorizada en la contemplación de una monstruosa araña'. Mi mujer no vio la araña en Buenos Aires; pero aquí acabó por distinguirla. Sin embargo, amigo, no la culpo mayormente, es tan dura esta vida para quien no sienta la naturaleza en el 'ménage'! Y me acuerdo siempre de aquel personaje de Mérimée, que fracasa con su mujer joven y linda: "Me ha hecho feliz cinco meses —dice—; le debo, pues, mi vida entera!" Precisamente en esta carta tan reveladora encuentra Quiroga la fórmula para expresar su estado: "Solo como un gato estoy". Es la suya una soledad para la que no estaba todavía preparado, aunque hacía ya un par de años que la sentía llegar, como reconoce a Martínez Estrada (junio 30, 1936): "Desde hace dos años me vengo aprontando para esta solución y muchos de mis recuerdos más dulces están ya un poco podridos. Ahora, después de 15 días de soledad, me voy dando cuenta de ello. Pero los primeros días —cuando le escribí— lo pasé muy mal. Hoy estoy bastante mejor. Casi bien del todo. Hay que ver lo que es esto de poder abrir el alma a un amigo —el AMIGO—, supremo hallazgo de toda una eterna vida. ¡Cómo voy a estar solo, entonces!"

Pero la soledad es un largo aprendizaje, un bien que se conquista sólo a través de arduas pruebas. Quiroga debía ir madurando para la soledad del mismo modo que más tarde madurará para la muerte. En una carta de agosto 12 del mismo año, su soledad es revelada en su horrible minucia anecdótica. Se encontraba en casa de unos amigos, cuenta a Martínez Estrada. "Estábamos tendidos por la gramilla, al buen sol de ayer, cuando llegó el cartero. Corridas de las mujeres a traer gozosas la correspondencia. Todos abrían cartas de la familia y se entretenían en voz alta. Yo solo estaba con las manos sobre las rodillas; sin cartas, ni familia, ni nada. Piense, hermano, en que he tenido un hogar durante nueve años, y que he sido abandonado por mi familia. Lo que lloro no es seguramente la mujer, con la que no nos entendemos hoy un ápice, sino la de antes, y la época en que nos amamos. Por esto le decía en mis líneas de esta mañana que he andado estos días inclinado a un espectro, que por ratos me tentaba conjurándome a olvidarlo todo e ir a su lado —tal el fantasma de Inés cuando le dice a Brand que todo ha sido un mal sueño... con tal de que Brand abjure. ¡Ah, no! Hemos de aguantarnos, compañero, y llegar al final de nuestro destino con un átomo siquiera de pureza. (...) Por fortuna, todo pasa, como pasó aquel trastorno formidable

que fue para mí la muerte de mi primera mujer. Reharé mi vida poco a poco..."

Esta alusión a su primera mujer, que aparece literariamente vinculada al fantasma de Inés en *Brand,* muestra hasta qué punto Quiroga empezaba a perderse en el laberinto del recuerdo. Una carta anterior al mismo amigo (julio 25, 1936) había actualizado el tema de *Brand*: "¡Pero amigo! Es el único libro que he releído cinco o seis veces. Entre los 'tres' o 'cuatro' libros máximos, uno de ellos es *Brand.* Diré más: después de Cristo, sacrificado en aras de su ideal, no se ha hecho nada en ese sentido superior a *Brand.* Y oiga Ud. un secreto: yo, con más suerte, debí haber nacido así. Lo siento en mi profundo interior. No hace tres meses torné a releer el poema. Y creo que lo he sacado de la biblioteca cada vez que mi deber —o lo que yo creo que lo es— flaqueaba. No se ha escrito jamás nada superior al cuarto acto de *Brand,* ni se ha hallado nunca nada más desgarrador en el pobre corazón humano para servir de pedestal a un ideal. También yo tuve la revelación de Inés cuando exigida y rendida por el 'todo o nada', exclamó: 'Ahora comprendo lo que siempre había sido oscuro para mí: El que ve el rostro de Jehová debe morir'. Sí, querido compañero. Y también tengo siempre en la memoria una frase de Emerson, correlativa de aquélla: 'Nada hay que el hombre no pueda conseguir; pero tiene que pagarlo'."

Aquí está la raíz del salvaje, el hombre trágico, que trabaja sobre su voluntad para imponerse un destino así sea a costa de la vida de los que le aman y de su propia vida. El Todo o Nada, de Brand, es su lema secreto. Por eso, en esta hora de su vida en que Quiroga tiene tiempo y soledad para recapitular, *Brand* se convierte en su libro de cabecera, y el fantasma de Inés se convierte en el símbolo de otro fantasma que él creía haber enterrado muy hondamente en el pasado. Como Brand, también Quiroga consiguió lo que quería; ahora, como Brand, comprende que ha llegado el momento de pagar. El poema de Ibsen se convierte en alegoría de su propio destino.

Al recapitular, Quiroga no sólo se vuelca sobre los amigos, también se hunde dentro de sí mismo, buscando en la cantera de los recuerdos esa compañía que ahora falta a sus días, rehaciendo, incesante, el curso de las horas pasadas. La memoria mata a la soledad o la puebla con sus fantasmas. "¿Es Ud. como yo, víctima del recuerdo? (pregunta en la misma carta). ¡De qué modo permanezco ligado

poéticamente a lo que he vivido! Mis predilecciones literarias de mi primera juventud persisten vívidas en mí, tanto que no me atrevería a juzgar libremente un libro de aquellos que han moldeado mi alma en hora candente. Por esto no me atrevo a revisar el proceso de *'Las montañas de oro'* —ni quiero—, como el de cualquier felicidad que nos dio una mujer. No sé si en estas cartas le he recordado los versos de D'Annunzio que me han parecido siempre extraordinarios y tan míos!

"Lontano como un grande, passato dolore.
Grande come un passato, lontano amore.

Todo yo está allí."

La verdad (como ha señalado la erudición menuda) es que esos versos ya son de Quiroga: D'Annunzio escribió otros, ligeramente distintos, y la memoria del narrador misionero los hizo suyos al deformarlos. Pero lo que importa ahora no es el rigor de la cita sino la vinculación que establece, a través de la memoria infiel de unos versos ajenos, entre la grandeza de un amor y un dolor pasados. Amor y dolor aparecen enlazados tan entrañablemente por el hombre que escribe ahora esta carta a la luz del recuerdo.

Las cartas al hermano menor se han ido convirtiendo en la confesión, en un diario íntimo del alma, que alivia la soledad, la domestica, la posee. Del otro lado de esta correspondencia, invisible pero vivo, está otro hombre que sufre y escribe, otro hombre que también se confiesa. Por eso, Quiroga envía a Martínez Estrada (agosto 26, 1936) estas líneas reveladoras: "Esas acciones y reacciones suyas de un día para otro (viernes negro y sábado blanco) me son harto conocidas, y anote que nuestro carteo suele girar alrededor de esa nuestra veleta fundamentalmente alocada. ¿Y qué diablos haríamos, de no tener este escape confidencial, uno y otro? Le aseguro que cualquier contraste, hoy, me es mucho más llevadero, desde que puedo descargarme de la mitad en Ud. Este es el caso, que es el del artista de verdad. Verso, prosa: a uno y otro va a desembocar el sobrante de nuestra tolerancia psíquica. Pues, vividas o no, las torturas del artista son siempre una. Relato fiel o amigo leal, ambos ejercen de pararrayos a estas cargas de alta frecuencia que nos desordenan. Desorden psíquico: voilá. Suponga Ud. la estantería de una honrada casa de comercio, donde cada cosa tiene siempre su

lugar. Da gusto: todo está a mano. Pero hay otras, riquísimas, donde todo está en desorden. Ud. va a buscar un jabón y halla una cítara". Por eso, en carta a Payró (setiembre 9, 1936) se encuentran estas palabras de agradecimiento que van dirigidas a todos los amigos: "No sabe cuánto me enternece el contar con amigos como Ud. Bien visto, a la vuelta de los años, en dos o tres amigos de su laya finca toda la honesta humanidad". A esto, a esa ternura desvalida, estaba reducido Quiroga. Pero la soledad es sólo uno de los círculos que ha de recorrer antes de alcanzar la liberación definitiva.

El estallido de la guerra civil española lo sorprende en el aprendizaje más hondo de su soledad. Ya en algunas cartas a Payró (que estaba encargado de una sección de comentario internacional en *La Nación*) se encuentran referencias a la borrascosa situación europea de los años treinta: Mussolini, el triunfo (que le parece más aparente que real) de Adolf Hitler, las tensiones militares crecientes. En los años en que vivió en Buenos Aires, Quiroga estuvo siempre cerca de la izquierda aunque negándose a afiliarse a ningún partido y desconfiando siempre del dogma comunista. Ahora, el golpe militar de Franco despierta en él un repudio casi visceral. Hay una carta a Martínez Estrada (agosto 19, 1936) que es suficientemente explícita: "España. Me interesa muchísimo. Por encima de las mezquindades y sangrienta rebusca de privilegios que incuban en todo aquello, hay algo innegable que me arrastra. Y ello es que de un lado está la buena causa, y del otro, la mala. Cuando las papas queman, un liberal es un compañero. No quiero nada de militares, mi grande fobia, y tampoco de curas. Luego las muchachas ésas, apasionadas a tal punto. ¿Ve Ud. bien en el campo de fuego unas cuantas mujeres tendidas muertas a balazos y bayonetazos por hombres? ¡Mujeres, sin mayores fuerzas, agujereadas como hombres en un campo de batalla! Me angustia esto, —o me angustió en el momento en que lo ví claro". La imaginación de Quiroga alimenta sus fobias (como él mismo dice) para concebir estas estampas de horror sangriento. Es una primera reacción primitiva, que va hasta el fondo mismo de sus obsesiones y que despierta la angustia. El mundo empieza a cubrirse de sangre.

Pero desde la lejanía y soledad esencial de San Ignacio, Quiroga asiste a otro combate más íntimo y urgente para él: un combate que se realiza en el universo cerrado de su cuerpo y que toca por lo mismo,

muy hondamente, a su espíritu. En las entrañas empieza a crecer la muerte como un misterioso fruto. El desinterés creciente del mercado literario por sus colaboraciones, la angustia económica provocada por su destitución consular, la experiencia de la soledad en que lo deja el abandono de los suyos, no eran sino los planos más externos de un descenso en el mundo infernal que Quiroga iría practicando en los últimos años de su vida. En el centro mismo de ese infierno se encuentran la enfermedad y la segura liberación que significa para él la muerte. Pero Quiroga tardaría en descubrir la verdadera naturaleza de ese mal que se le presenta, un buen día, bajo la forma no demasiado alarmante de prostatitis. En las cartas a los amigos la confidencia tarda en llegar y cuando llega (sobre todo en las que dirige a Asdrúbal E. Delgado, que era médico), cuando Quiroga decide franquearse, lo hace en el tono del que no quiere dar mucha importancia a lo que le pasa. La primera mención ocurre en carta de marzo 13, 1935; vuelve al tema en marzo 31. Unos meses más tarde (julio 19) hasta se desliza una nota optimista. La posición de Quiroga parece ser clara: la enfermedad que lo aqueja es "la inevitable prostatitis de los que pasaron los 50". Pero a los demás amigos nada dice todavía. Por eso parece importante que en una carta a Payró (noviembre 5, 1935) reconozca al fin que anda él también "con algún pequeño atraso en la salud" y eche la culpa a la prostatitis, "o cosa así. No en balde los años pasan", comenta. En diciembre 13, vuelve a escribir sobre el asunto a Asdrúbal, y es para deslizar una esperanza que a la postre resultará fallida. "De todos modos, concluye, vigilo eso, por aquello de que el hombre tiene la edad de sus arterias y de su próstata". En febrero 16, 1936, hay otra referencia ("tengo que hacerme sondar para ver que hay allí") que indica el poco fundamento de su optimismo. La nota se acentúa y agrava en carta a Amorim que se encuentra en Buenos Aires (mayo 31, 1936): "Nos hemos de ver casi con seguridad en la primavera en ésa, adonde deberé ir para operarme..." La palabra tan temida aparece puesta sin énfasis, deslizada o casi sobreentendida. Ella indica el punto a qué ha llegado en esta etapa del proceso.

En la misma fecha, escribe a Asdrúbal una carta que es mucho más explícita: "Aunque mi estado general no se resiente por el momento de aquéllo, opinan mis amigos médicos que estas operaciones necesarias a la larga, cuando más temprano se hacen mejor. De como vamos a coincidir en un todo con el Dr. Terra". La referencia

al Presidente del Uruguay (precisamente el mismo que lo dejara cesante con su golpe de estado) pone un matiz irónico en unas líneas que son esencialmente tristes, a pesar del aire casual con que Quiroga trata el tema que hasta hace derivar luego hacia el aspecto económico: "Claro está que se me irán unos cientos de pesos, aun como cliente distinguido en un hospital. ¡Pero qué vamos a hacer!" La operación parece inevitable y ella llega cuando Quiroga ya está suficientemente golpeado por la crisis económica y por la ausencia de afectos. Pero el hombre parece entero aún. Y cuando escribe, tiende a minimizar sus dolores, atenuándolos seguramente, tratando de reducirlos a la categoría (soportable) de molestias.

El proceso acelera su curso. En la carta a Amorim ya mencionada (mayo 31) hablaba de operarse en la primavera; en una a Payró (junio 5) dice de operarse "lo más pronto posible" y hasta hace alguna referencia a "la urgencia necesaria". En la misma carta a Payró parece más preocupado por el problema del alojamiento en Buenos Aires, antes de internarse, que de la operación misma. Le pregunta si "podría contar con un rinconcito en su casa, siempre que no les acarreare el mínimo contratiempo". Y agrega, para no forzar la contestación, con ese pudor que siempre asoma en su trato íntimo: "Ya sabe querido Julio, que un *refus* no contaría absolutamente para nada en mi amistad a Ud. y viceversa, suficientemente por encima de cualquier hospedaje. La respuesta de Payró (naturalmente generosa) despierta en él una efusión (junio 21, 1936): "Llegó la suya del 10; encantado de toda ella, particularmente de su aseveración a mi respuesta de todo llamado de amigo. Así, es, gracias a Dios. Como el número de los amigos se va reduciendo considerablemente conforme se les pasa por la hilera, los contadísimos que quedan lo son de verdad. Tal Ud.; y me precio a mi vez de haberlo admirado cuando Ud. era aún un bambino, o casi". De la enfermedad habla poco en esa carta, y las noticias que da parecen postergar la operación hasta la primavera: "He mejorado algo, si no del todo. Yo estoy siempre en que hay mucho de funcional en mi *maladie* (...) Me costaría mucho ir a ésa en invierno. De modo pues que no me aguarde aún; y en la época precisa caeré allí a participar de la sopa de lactante que profetiza, ¡ay! que no he abandonado casi en el largo transcurso de mis años, como Ud. recordará".

A cada retroceso aparente de la enfermedad, la esperanza de Quiroga vuelve a postergar el momento de la operación, insiste en

su teoría sobre el carácter funcional de su *maladie* (como le gusta decir en francés al afrancesado amigo), y hasta se hace eco de rumores que pueden evitarle la cuchilla. Quiroga parece un niño. ¿O se trata únicamente de esa fuerza vital que aún se agita dentro de él y que se niega a aceptar la verdadera forma de la muerte? A medida que los días pasan y se acerca inevitablemente la primavera, Quiroga debe resignarse a abandonar ese mundo creado por él durante décadas dentro de la selva misionera y bajar el gran río hacia Buenos Aires, hacia la mar.

A fines de setiembre embarca.

"Llega a Buenos Aires un domingo (escriben sus biógrafos). Los amigos, desde la dársena, lo advirtieron recostado a la borda, metido en su sobretodo, tan flaco y demacrado que los impresionó. Eglé, su mujer y su pequeña hija, también habían acudido al puerto. Quiroga se mostró muy efusivo con los amigos y con Eglé. La hijita lo miraba como temerosa. Se le acercó y le dijo: "Ven a darme un beso". La pequeña se le aproximó entonces y, antes de besarlo, le clavó en el alma estas palabras, dolorosas para él como espinas: "No quiero volver más a Misiones". La primera noche la pasa en casa de Martínez Estrada. De allí sale a internarse en el Hospital de Clínicas. Va con María Elena y con Martínez Estrada. "Los dos lo vieron, al ser llamado para el examen, desaparecer por los corredores, pequeño, enflaquecido y confiado. Al volver (continúan sus biógrafos) manifestó su decisión de quedarse ya allí definitivamente, desoyendo a Martínez Estrada que deseaba hacer menos brusco el tránsito de la vida común a la hospitalaria, a cuyo efecto le ofrecía albergarlo en su casa por unos días. No quiso ni que le hablaran de ello; su temperamento no estaba constituido para soportar ninguna espera: que sea lo que sea, que venga lo que venga, pero cuanto antes."

Hay una carta a los viejos amigos salteños que empieza "Queridos hermanos". Es de octubre aunque sin indicación de día y en ella Quiroga depone de golpe toda máscara de pudor y cuenta su agonía. Habla allí de "sufrimientos físicos de todos los grados, hasta el de estar en un alarido desde las 2 a las 8 de la mañana, a causa de una retención vesical, ya fortísima, a la que se sumó por contragolpe un seudo cólico nefrítico. Hay que ver lo que es esto". Nada sabe entonces de la fecha de la operación, ni siquiera si tendrá lugar. Entre tanto espera. La esperanza tiene resistencia coriácea. Quiroga

sufre y aúlla pero no deja de encontrar explicaciones, demostrar el lado bueno de ese dolor. Y como para ilusionarse más, agrega unas líneas en que la inocencia queda por completo al descubierto. Con sintaxis tan confusa como sus encontrados sentimientos, dice: "Mas como es difícil que no salga bien de este embrollo, insisto en pasar unos cuantos días con Uds. Tenemos que darnos un abrazo como pocos se dan ya de inmaculada amistad. Entre tanto, volveré a escribirle en cuanto haya novedad, que creo que será en breve, pues mi estado local (el general es perfecto) ha mejorado mucho en los últimos días".

Para aliviar los sufrimientos, los cirujanos deciden hacer una talla vesical. La noche de ese día, Martínez Estrada vela a su lado. "Todos los detalles de aquella guardia (confía luego a los biógrafos) me han quedado profundamente grabados". La luz de una veladora ilumina la parte superior del rostro de Quiroga y acentúa la impresión angélica de sus ojos azules y tiernos, la serenidad de la ancha frente. El segmento inferior, encendido en rojo por el resplandor de una estufa eléctrica, se le aparece al amigo como un mefistófeles de barbas espesas y labios contraídos. "Una sola vez pidió agua (recuerda). De cuando en cuando Quiroga extendía la mano para agarrar un cigarrillo y fumaba". Cuando el guardián cabeceaba de sueño, al despertar encontraba los ojos de Quiroga posados plácidamente sobre él. Así pasó la noche.

Sus días y noches en el Hospital de Clínicas empiezan a fundirse en la monotonía. "Estoy en una piecita solo, muy bien y sumamente visitado", había confiado a los amigos. Se siente rodeado por el afecto de una enfermera que los días de visita, en que Quiroga absorto en sus pensamientos se dejaba estar en uno de los corredores del Hospital, indiferente a la mirada ajena, iba a colocarse delante suyo para ocultarlo a la curiosidad ajena. También se hizo de un amigo, Vicente Batistesa, al que un edema monstruoso deformaba el rostro. Cuando Quiroga ingresa en el Hospital, Batistesa se ofrece a cuidarlo. De noche tendía un colchón al lado de su cama. De mañana le cebaba el mate, compartía sus insomnios, le daba consejos extraídos de una filosofía muy simple. Aún en plena ciudad, este Robinson impenitente había encontrado su Viernes.

Hay muchas pequeñas anécdotas de estos días del Hospital. Algunas son mínimas y sirven para certificar los lazos invisibles que aún ligaban a Quiroga a su tierra natal, como cuando se niega (según

cuentan sus biógrafos) a autorizar a su hermana María a que venda el panteón natal; o como cuando se enorgullece (también lo relatan sus biógrafos) al recibir una carta de un salteño, aficionado al pedal, en el que se le piden datos sobre el lejanísimo Club Ciclista Salteño cuya camiseta había ostentado Quiroga con todo orgullo en el Bois de Boulogne, 1900. Martínez Estrada relata en su libro alguna anécdota más sustancial. Una vez muestra a Quiroga hecho una furia, revolviendo su maleta en busca de un cheque con su magra pensión de jubilado. En su exceso, en sus palabrotas, Martínez Estrada cree reconocer al histrión: "era indudable que se estaba escuchando a sí mismo, y hasta que asistía como espectador a esa escena tremenda y grotesca". El cheque no apareció y Quiroga, después de unos momentos frenéticos, quedó solo. Nunca más habló del incidente. Lo que para Martínez Estrada convierte en más ridícula su angustia es que pocos minutos antes, Quiroga le había estado proponiendo un negocio magnífico en que el hermano menor debía aportar el capital inicial. La anécdota es, sin embargo, susceptible de una interpretación menos dramática y tal vez más honda. Quiroga ha perdido el cheque de que dependía todo su escaso presupuesto: en medio de la miseria, del sufrimiento físico, de la decadencia, pierde ese cheque. La naturaleza demoníaca y autodestructora de Quiroga (y no su condición histriónica, al fin y al cabo superficial) es lo que revela este típico incidente.

Pero la nota dominante de estos días del Hospital de Clínicas es la patética. Esa nota resuena una y otra vez en las cartas a los amigos salteños que van describiendo el proceso de la enfermedad, la postergación de todo trámite operatorio definitivo, la pérdida paulatina de la esperanza. Hay una carta a Asdrúbal (octubre 26, 1936) en que pasada la operación preliminar, él mismo describe su estado. Es un informe casi clínico en que cuenta su enfermedad y en el que no falta ni la gastada alusión al Dr. Terra ("Menos feliz que su excelencia Terra, hice todas las complicaciones posibles, con estado general excelente, que me salvará a la larga") ni el diagnóstico que le dejan ver los médicos. Otra carta, algo posterior (noviembre 21, 1936) lo muestra ya casi manso, aceptando la enfermedad como un largo proceso. Las entrelíneas revelan mejor que el texto el comienzo de una tristeza que se irá convirtiendo en certidumbre: "Mi salud no prospera lo que desearía, pero tampoco me quejo. Es posible que tuviera que detenerme por un tiempo más o menos largo en el primer

tiempo de la operación. Entre tanto mejora el estado inflamatorio de la periprostatitis, puedo vivir perfectamente, y como antes con la sonda vesical. Cuestión de costumbre. Mi estado general, en cambio, avanza a grandes pasos. Ya me levanto, ando, y los últimos días he ido a almorzar con amigos, retornando a las 5 aquí sin fatiga ninguna. Cuando haya concluido de cicatrizar la herida de la vejiga (15 ó 20 días, más o menos) ya estaré en condiciones de recuperar mi libertad de acción".

La enfermedad, la invalidez provocada por la enfermedad, le ha devuelto la mujer, que lo cuida con esmero. Pero aún así, sigue aferrándose a los amigos, sigue pidiendo afecto, como si aquella experiencia de la soledad en San Ignacio hubiera sido demasiado aterradora: "No dejes de escribirme de vez en cuando, pues si en próspero estado los amigos a la caída de la vida son indispensables, en mal estado de salud forman parte de la propia misma vida. No dejaré de pasar unos días allá, con Uds." En estas cartas Quiroga comete errores de sintaxis y se equivoca, repite las palabras, incurre en pleonasmos, pero cómo viven esas páginas incorrectas y torpes, cómo lo acercan, cómo lo ofrecen en su desamparo.

La idea de la vuelta al Uruguay que asoma en algunas de estas cartas no es nueva. Ya estaba planteada, desde San Ignacio, en la correspondencia con Enrique Amorim. Acorralado por la vida, Quiroga evoca al pasar en unas líneas destinadas al comentario de *El paisano Aguilar* (febrero 2, 1935), esa ciudad natal que se le aparece ahora fijada en sus siestas "con sus cabildeos de balcón a balcón". Una de sus esperanzas entonces es volver a la tierra propia. Así lo dice en carta de marzo 5: "Quién sabe si en pos de su viaje a ésta, no resulta que le devolvemos la visita en el Salto. Siempre he tenido ganas de rever el paisaje natal, si no sus habitantes. A mi mujer en particular le tienta la aventura. Todo esto, si prosperamos económicamente". La reserva que implica el agregado ("si no sus habitantes") no disminuye el valor de la afirmación inicial. A Quiroga lo atraía en sus últimos años la ciudad en que nació y en que desarrolló su infancia, su turbulenta adolescencia, sus primeros tiroteos literarios. Al recibir la carta, Amorim recoge con entusiasmo el proyecto y trata de organizar un gran recibimiento al que se opone Quiroga terminantemente: "Muy bien por la amabilidad salteña que accede a hospedarme oficialmente (dice en carta de marzo 23). Lástima

que mi huraña indeclinable para los actos oficiales que aquello importaría, me impida aceptar tal honor. Iremos, si puedo, a hospedarnos en su casa por 3 ó 4 días. Infórmeme claramente sobre esta posibilidad".

Sus planes están muy lejos de la temida apoteosis, del regreso del hijo pródigo. Además, quiere aprovechar la vuelta para deshacerse de unos terrenos que todavía conserva en Salto: "un par de bienes raíces (dos solares) que quiero liquidar a cualquier precio, y no lo consigo. Estando allí arreglaría eso. Cosa de muy poca monta, pero utilísima en estos momentos". Han de ser estos terrenos, precisamente, estos terrenos de poca monta, los que susciten en Quiroga uno de los recuerdos últimos de la tierra natal. En carta de abril 28, 1935, detalla cuáles son esas propiedades y para ilustrar mejor al amigo (que se ofrece a hacer las necesarias gestiones), con el mismo lápiz con que escribe la carta, dibuja tenuemente sobre el papel la situación de estos terrenos. Es, como él dice, "un esbozo del plano natal, de conformidad con mis recuerdos". El río traza verticalmente sobre la hoja su curva de amplia cadera, en tanto que una línea horizontal (la calle Uruguay) divide el esbozo de plano en dos mitades. Allí marca Quiroga la Plaza Vieja (en la que está la Iglesia que guarda su acta de bautismo); la Plaza Nueva, de la que arranca en el dibujo una calle vertical que conduce a "chez Forteza", esos lotes de la chacra familiar que según informa la carta "se hallan ya delimitados y entregados a sus dueños"; luego aparece la estación Midland, como punto extremo de referencia, y la casa de Amorim, al Norte de la ciudad, *Las Nubes,* donde pensaba hospedarse en privado, lejos de todo homenaje.

La mano que traza el dibujo no está firme, como tampoco lo está el recuerdo ("Parece que existen dos tanques de agua corriente, por lo que veo, si es que no me equivoco respecto del término Tanque"), y sin embargo, cómo no advertir lo que significan estas líneas del plano natal, extraídas del fondo de la memoria, en la que también habita el recuerdo de aquellas siestas con los cabildeos de balcón a balcón. El hijo pródigo no vuelve, es cierto. Pero la memoria regresa incesante. Un día de enero, 1937, en que Amorim lo fue a visitar a su habitación del Hospital de Clínicas, Quiroga se entretuvo en contarle sus frescos recuerdos de Salto y en volver a jugar con la idea del regreso. Le dijo, medio en broma, que era como los elefantes que van a morir al sitio donde dieron los primeros trotes.

Quiroga no pudo cumplir ese último deseo. Sólo volvería a Salto convertido en ceniza, aunque llevado eso sí por las manos del amigo.

Hay algunas cartas últimas que merecen examinarse. En la que escribe a Asdrúbal (enero 12, 1937) se encuentra ya esa aceptación de la invalidez que parece más dolorosa que la enfermedad misma. "Sin cartas vuestras desde hace tiempo (comienza dirigiéndose a todos los amigos salteños), te envío ahora noticias de mi internado en el Clínicas, prosigo mejorando mucho de estado general, pero no tanto del local. Parece que la extirpación de la próstata está un poco lejana aún, por persistente inflamación de la tal. En consecuencia, demoraré por aquí hasta principios de marzo, a la espera de Arce. Si por entonces no hay lugar para el segundo tiempo operatorio, regresaré a Misiones, para volver aquí después de un tiempo prudencial. He averiguado —y veo— que con sondas vesicales se puede desempeñar uno perfectamente para todo. No es un embeleso desde luego, pero ¡qué hacer!" Qué vencido, qué resignado, suena el acento de estas palabras con que busca animarse. Todavía hay una última carta. Fue escrita a Martínez Estrada en febrero 9, 1937, diez días antes de su muerte, y en ella Quiroga parece haber alcanzado (casi) el fondo de sí mismo. "Recibí la suya, en la que veo que su ánimo corre parejo con el mío. Ando con una depresión muy fuerte, mantenida por el atraso en mi precaria salud". Se refiere luego a un eczema en la región afectada que le impide caminar. "Cama otra vez, harto de leer, y con el horizonte muy nublado. Asimismo no he querido dejar pasar más días sin mandarle unas líneas de felicitación, si es que esa inversión de dinero que ha hecho le satisface. Algo es algo en cuestión económica. Por otro lado, deploro como un paraíso aquellos días en que podía caminar hace tan poco! Todo es relativo. Pero casi cinco meses de hospital son mucho aun con el aguante del que he hecho gala varios meses". En la despedida vuelve a aparecer el acento de quien ya tiene muy poca esperanza: "Hasta otra más feliz, querido Estrada, escríbame cuando le haga falta desahogarse —como en mi caso".

Diez días más tarde, Quiroga amanecía muerto. Según cuentan sus biógrafos, en febrero 18 se entera de la naturaleza verdadera de su enfermedad: la prostatitis rebelde era cáncer. El mismo día sale, compra cianuro, visita a sus amigos, habla con ellos de proyectos luminosos de trabajo; se despide (sin descubrir sus intenciones) de

su hija Eglé, y regresa al Hospital de Clínicas. A la madrugada del 19 ya lo encuentran agonizando.

Hay en las cartas a Martínez Estrada de los últimos años muchas referencias a la muerte. Esos textos —que preceden cronológicamente a las etapas más dolorosas de la enfermedad y a la decisión tomada el 18 de febrero— demuestran que interiormente Quiroga estaba madurando para la muerte. Ya lo sabía en un plano de conciencia extralúcida, fuera de la zona que domina tenazmente la esperanza; lo sabía en lo más hondo de su ser. Y lo sabía hasta el punto de permitir que ese conocimiento aflorara como esa sonrisa de la mujer encinta del hijo y de la muerte de que habla Rilke en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge.*

Meses antes de enfrentar la muerte, Quiroga advierte que ha cumplido ya su obra, Quiroga descubre que la muerte significa descanso, Quiroga ya se siente ocupado por la hermosa esperanza de renacer "en un fosfato, en un brote, en el haz de un prisma" (abril 29, 1936). Siente formarse dentro de él una esperanza que no es la de la vida sino la de la muerte, como dice en la misma carta: "La esperanza de vivir para un joven árbol es de idéntica esencia a su espera de morir cuando ya dio sus frutos". Por eso puede escribir (mayo 21): "... sólo veré mañana o pasado en el sueño profundo que nos ofrezca la naturaleza, su apacibilísimo descansar". Por eso, al compararse con el amigo (diecisiete años menor) lo describe subiendo todavía y arrastrando las cadenas, en tanto que se ve a sí mismo bajando "pero liviano de cuerpo" (junio 22).

Una aceptación oscura y hasta gozosa de la muerte lograda como al margen de esa esperanza cada día más arrinconada por los hechos brutales de la enfermedad; un sentido de reintegración a la naturaleza, cuyas leyes y armonías no conoce bien pero siente en lo más hondo; y hasta si se quiere (como apunta en carta de junio 14, 1936) la "curiosidad un poco romántica por el fantástico viaje": esas son las notas interiores de sus últimos meses. Tal es el Quiroga que en la noche de febrero 18, 1937, mientras duerme a sus pies el fiel y deforme Batistesa, bebe el cianuro. Ese es el Quiroga suicida. Al descubrir cuál es la muerte propia, al reconocer sus rasgos inconfundibles, caen los temores y sufrimientos, la carne abandona sus últimas resistencias, y el hombre esencial se adelanta con esperanza.

NOTA

Hace más de veinte años que empecé los trabajos preparatorios de este libro. Entonces (hablo de 1945, 1946, 1947) la figura de Quiroga había sufrido un eclipse de la que saldría poco a poco, cuando una nueva generación de críticos y lectores descubriera nuevamente su obra. La devota biografía de sus amigos íntimos, *Vida y Obra de Horacio Quiroga,* por Alberto J. Brignole y José María Delgado (publicada en 1939), si bien ofrecía una imagen novelesca y humana del narrador, era muy deficiente tanto en su aspecto documental (los biógrafos confiaron más en su memoria que en la investigación) como en el aspecto crítico. Contemporáneos de Quiroga, aplicaron a su obra criterios de análisis muy superados ya entonces. Me pareció, por eso, que se imponía una relectura crítica de Quiroga a la vez que una reconstrucción minuciosa de su vida y de su personalidad literaria.

Un creador tan autobiográfico como él debía ser reinterpretado a través de una doble investigación en que vida y obra no apareciesen jamás escindidas sino que se iluminasen recíprocamente. Con ese fin fui completando una serie de trabajos que asumieron algunas veces carácter estrictamente monográfico, como la edición del *Diario de Viaje a París,* 1900, documento inédito que me confió Ezequiel Martínez Estrada para ser depositado en la Biblioteca Nacional, de Montevideo, y que publiqué con introducción y notas en 1949; como una investigación sobre los seres y lugares verdaderos que sirvieron de base para muchos relatos misioneros (sobre todo de *Los desterrados*) y que pude recoger luego de una visita que hice en 1949 a Misiones, en compañía de Darío Quiroga; como un estudio pormenorizado de *Los arrecifes de coral,* 1901, que realicé sobre la base del Archivo

del Consistorio del Gay Saber (también custodiado en la Biblioteca Nacional) y que publiqué para celebrar el cincuentenario de ese libro tan curioso como decisivo para la historia del modernismo en el Río de la Plata. Otro tipo de trabajos que emprendí entonces asumieron por el contrario un carácter panorámico, así uno sobre *Objetividad de Horacio Quiroga* (1950) me permitió examinar los rasgos básicos de su obra y su personalidad; en tanto que en otro sobre *Vida y Creación* (1957) traté de mostrar sintéticamente los vínculos profundos de una y otra. En un prólogo a la *Selección de cuentos*, de Horacio Quiroga, que publicó el Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay, en su Biblioteca Artigas (1966), he refundido y ampliado ambos trabajos.

En 1961 reuní ocho de los más importantes estudios que había publicado separadamente hasta entonces en un libro, *Las raíces de Horacio Quiroga* que alcanzó dos ediciones en Montevideo y está agotado desde hace años. Más tarde, realicé entre 1963 y 1964 para la colección Genio y Figura de EUDEBA un trabajo panorámico sobre Quiroga que es el antecedente inmediato de este libro. Razones muy considerables de espacio y la amistosa presión de José Bianco (director de la colección en aquella fecha) me impidieron extenderme en aquel libro como me parecía necesario. De ahí esta nueva obra que recoge el material allí sintéticamente presentado y lo amplía con análisis imprescindibles, que aporta la documentación más importante, que reconstruye la peripecia vital y literaria en la forma más completa posible.

Para la lenta realización de este libro y de los estudios preliminares he contado con el estímulo de mucha gente amiga. El principal, tal vez, haya sido el de Enrique Amorim. Aunque nuestra amistad se inició después de haberse despertado mi interés por Quiroga, el trato con Amorim me permitió acercarme al narrador desde un ángulo más íntimo y personal. Le debo, por eso, muchas cosas que no pueden contabilizarse y el don, invalorable, de los originales de algunas de las cartas que Quiroga le escribió. He dedicado este libro a su memoria porque me parece el homenaje que más le habría gustado. A Esther Haedo de Amorim, gran compañera del escritor y gran amiga, le debo el acceso al archivo de su marido y el continuo estímulo.

Otros testigos de la aventura humana y literaria de Quiroga me han ayudado considerablemente. Tuve el privilegio de conocer en Chile a Enrique Espinoza y frecuenté, durante cuatro meses del año

1954, su casa y su colección quiroguiana. Le debo recuerdos y precisiones, fotografías y piezas bibliográficas únicas, una crítica constructiva, una amistad sincera. Gracias a él he podido reconstruir con la mayor precisión una época muy compleja de la vida de Quiroga: esos años de triunfo y declinación que siguen a los *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Con otros amigos de Quiroga he tenido un contacto más fugaz pero no menos valioso: Martínez Estrada me concedió no sólo la confianza del manuscrito del *Diario de Viaje* sino algunas confidencias importantes sobre Quiroga; Julio E. Payró me facilitó, una tarde en el Parque Hotel, de Montevideo, hace ya bastantes años, muy precisos recuerdos que completaban admirablemente lo que está documentado en las cartas que Quiroga le escribió. Dos de mis amigos salteños, Adolfo Silva Delgado y Pelayo Díaz, me han acompañado y aconsejado durante sucesivas visitas a la ciudad natal de Quiroga. Buena parte de los nuevos datos que aquí aparecen sobre la niñez y adolescencia de Quiroga provienen de sus investigaciones. También debo a Annie Boulle-Christauflour, la más diligente de los actuales investigadores sobre Quiroga, algunos materiales inéditos, como la transcripción de la carta a Leopoldo Lugones (octubre 7, 1912). A todos ellos, una vez más las gracias.

Las deudas con trabajos anteriores quedan expresadas en la bibliografía sumaria. Quisiera destacar, sin embargo, dos estudios que me fueron particularmente útiles: el de Noé Jitrik (1959), que difiere considerablemente del mío en muchos puntos de vista pero que ha sido, tal vez por eso mismo, un estímulo constante; el artículo de José Enrique Etcheverry sobre la retórica del cuento (1957) que coincide muchas veces con las conclusiones aquí presentadas. Ambos trabajos constituyen, con los de la Srta. Boulle-Christauflour, lo mejor de la nueva crítica e investigación sobre Quiroga.

De una índole totalmente distinta es la deuda que tengo con otro gran amigo, Andrés Castellano, actual propietario de la librería *La Bolsa de los Libros*, de Montevideo. Yo vivía a una cuadra de distancia de su librería y desde mis diez o doce años me acostumbré a ir allí casi todas las tardes a recorrer sus fabulosas estanterías donde se almacenaban todas las ediciones españolas e hispanoamericanas de varias décadas, a treparme en sus interminables y algo frágiles escaleras, a absorber por manos y narinas el polvo negro depositado por el tiempo en muchos de sus libros, a conversar interminablemente con Castellano y con el principal empleado, el inefable Manolo Gerpe.

Allí aprendí mucha literatura y buena amistad. *La Bolsa de los Libros* empezó a editar un poco más tarde una colección bastante incoherente de las *Obras* de Quiroga, colección que tenía el único mérito de poner al alcance de la mano una obra prácticamente agotada entonces. Creo que en esas andanzas, adolescentes, casi infantiles, se me fue pegando el gusto por Quiroga. Es justo que hoy evoque para cerrar este libro el nombre de quien, tal vez involuntariamente, puso en mis manos la llave de ese autor.

E. R. M.

Montevideo (1945) / París (1967)

ÍNDICE CRONOLÓGICO

[Para facilitar la ubicación de un episodio o de una obra dentro de cada capítulo se recomienda la utilización de este índice cronológico.]

CAPÍTULO II

1878 Diciembre 31. Nace H. Q. en Salto, Uruguay.

1879 Marzo 14. Muere su padre, Prudencio Quiroga, en un accidente de caza.

1879/1883 La familia pasa cuatro años en Córdoba, Argentina.

1891 Febrero 28. Su madre, Pastora Forteza, contrae segundas nupcias con Ascensio Barcos. La familia se traslada a Montevideo. Allí continúa H.Q. sus estudios primarios.

1893 La familia regresa a Salto.

CAPÍTULO III

1896 Setiembre 5. No pudiendo soportar una parálisis general, su padrastro se suicida.

1897 H. Q. comienza a colaborar en revistas de Salto, utilizando distintos seudónimos. Guerra civil en el Uruguay.

1898 Febrero. H. Q. conoce a María Esther Jurkowski y se enamora perdidamente de ella. La familia de él se opone a las relaciones. La muchacha es enviada a Buenos Aires por sus familiares.

1899 Setiembre 11. Primer número de la *Revista del Salto,* que H. Q. dirige. Se publicará hasta febrero 4, 1900.

Capítulo IV

1900 Marzo 14. Parte de Salto hacia Montevideo donde embarcará hacia París. Redacta un *Diario de Viaje* que interrumpe en junio 10. En julio 12 regresa a Montevideo. Allí fundará más tarde, con viejos amigos salteños, y alguno nuevo como Federico Ferrando, el Consistorio del Gay Saber, primer cenáculo modernista uruguayo. H. Q. se reservará el papel de Pontífice. En noviembre 26 se da a conocer el fallo del Concurso de cuentos del semanario *La Alborada,* de Montevideo. H. Q. obtiene el segundo premio. A partir de esa fecha comienza a colaborar regularmente en revistas montevideanas.

1901 Noviembre. Publica su primer libro, de prosa y verso, *Los arrecifes de coral,* en Montevideo.

1902 Marzo 5. Mata accidentalmente a Federico Ferrando. Exculpado, decide partir a Buenos Aires donde se encontraba (desde 1895) su hermana María.

Capítulo VI

1903 Es profesor de castellano en el Colegio Británico, de Buenos Aires. Empieza a colaborar en revistas argentinas. Vive en dicho país como argentino. Hasta saca libreta de enrolamiento aunque es exonerado del servicio militar por su escasa estatura. En junio va como fotógrafo de la expedición a Misiones que dirige Leopoldo Lugones. Descubrimiento de la selva.

1904 Enero. Primer viaje al Chaco, Norte argentino. Se radica allí como colono en marzo. Planta algodón. Desde Saladito hace frecuentes viajes a Salto. Guerra civil en el Uruguay. Intenta participar en defensa del Gobierno colorado pero regresa a la Argentina. Se publica en Buenos Aires su segundo libro de cuentos: *El crimen del otro.* (Todos los demás serán publicados en Buenos Aires, salvo mención expresa en sentido contrario.)

1905 Febrero. Encuentra fugazmente en Buenos Aires, y en condiciones sórdidas, a María Esther Jurkowski. En julio pasa doce días en Corrientes con Leopoldo Lugones.

Capítulo VII

1905 Octubre. Regresa a Buenos Aires abandonando definitivamente su empresa algodonera en el Chaco, primer ensayo frustrado de aclimatación a la selva. En noviembre se publica la generosa antología, *El Parnaso Oriental,* que recopiló Raúl Montero Bustamante y en la que aparecen poemas de *Los arrecifes de coral.* Por esa fecha, H. Q. había abandonado prácticamente el verso. Escribe *Los perseguidos,* importante *nouvelle* que muestra ya su nuevo rumbo literario. Empieza a colaborar en el suplemento literario de *La Nación,* de Buenos Aires, y en la revista *Caras y Caretas.* Su producción narrativa se cotiza cada vez mejor.

1906 Marzo. Es nombrado profesor de castellano y literatura en la Escuela Normal Nº 8, Buenos Aires. Habrá de enamorarse de una de sus alumnas, Ana María Cires. En diciembre viaja a Misiones con intenciones de adquirir allí unas hectáreas y radicarse como colono.

1907 Enero. Visita Puerto Alegre, Paraguay.

1908 Octubre. Publica su tercer libro, *Historia de un amor turbio,* novela algo dostoievskiana, que completa con *Los perseguidos.* Va en noviembre a San Ignacio donde pasa el verano. Ya ha comprado unas hectáreas con vista sobre el río Paraná.

1909 Diciembre 30. Casa con Ana María Cires, a pesar de la oposición de sus futuros suegros, asustados de la diferencia de edades y del carácter del novio. Se traslada con su mujer a San Ignacio en un primer intento de radicación definitiva. Allí continúa escribiendo sus admirables cuentos de monte.

Capítulo VIII

1911 Enero 29. Nace su primera hija, Eglé. En mayo 24 renuncia a su cargo de profesor en Buenos Aires y es nombrado Juez de Paz y Oficial

del Registro Civil, con domicilio en su propia casa, en San Ignacio. Inicia el cultivo de la yerba mate en unas 200 hectáreas que ha comprado cerca del río Yabebirí.

1912 Enero 15. Nace su segundo hijo, Darío.

1914 Primera guerra mundial. H. Q. fabrica carbón con ayuda de otro salteño, como él desterrado en Misiones, el pintor Carlos Giambiaggi. También se dedicará más tarde a producir vino de naranjas.

1915 Diciembre 6. Ana María se suicida con sublimado. Tarda ocho días en morir.

Capítulo IX

1916 Diciembre. H. Q. regresa a Buenos Aires, abandonando por un tiempo sus hijos al cuidado de su suegra.

1917 Febrero 17. Es nombrado secretario del contador del Consulado General del Uruguay en Buenos Aires. A partir de esa fecha empieza a vivir como ciudadano uruguayo en la Argentina. Trae a sus hijos a Buenos Aires y les da una educación muy original. En abril publica su cuarto libro, *Cuentos de amor de locura y de muerte.* El éxito justifica una reedición en 1918. Aquí ya aparece claramente el cuentista de la tierra, el precursor de toda una zona de la literatura latinoamericana.

1918 Conoce a Samuel Glusberg (seudónimo literario: Enrique Espinoza). Éste funda la Editorial *Babel* que publicará más tarde muchos de los mejores libros de H. Q. El joven crítico se convierte en la conciencia literaria del narrador. También publica H. Q. este año su quinto libro, *Cuentos de la selva,* de narraciones infantiles.

1919 Mayo 20. Es promovido a Cónsul de Distrito de Segunda Clase. En setiembre 26 lo nombran adscripto al Consulado General. Todas estas promociones certifican la influencia en el Gobierno uruguayo de sus viejos amigos salteños. Publica su sexto libro, *El salvaje,* de cuentos.

Capítulo X

1920 Inicia su amistad con Enrique Amorim, joven salteño, poeta y narrador que entonces estudia en Buenos Aires. En junio, H. Q. funda el grupo Anaconda, con personalidades del ambiente literario y teatral argentino. Durante este período frecuenta el Uruguay con pretextos más o menos oficiales. Publica su primera y única pieza teatral, *Las sacrificadas,* séptimo título de su bibliografía.

1921 Febrero 17. Primera representación de la obra. Publica su octavo libro, *Anaconda,* cuentos. En los Estados Unidos se publica una traducción al inglés de sus cuentos con el título de *South American Jungle Tales.*

1922 Agosto 29. Es designado secretario de la Embajada al Brasil que preside su amigo, el Dr. Asdrúbal E. Delgado, y que concurre a las fiestas de celebración del centenario de la Independencia brasileña.

1924 Publica su noveno libro, *El desierto,* cuentos y apólogos.

1925 Regresa por una temporada a Misiones. Allí conoce y se enamora de Ana María Palacio. La familia de la muchacha se opone por la diferencia de edades y el carácter de H. Q. El amorío fracasa a pesar de episodios altamente románticos. En España se publica una antología de sus cuentos con el título de uno de ellos, *La gallina degollada,* su décimo libro.

1926 Publica su décimo primer libro, *Los desterrados,* cuentos; para muchos es ésta su mejor obra. En noviembre la Editorial *Babel* le dedica un número de homenaje de su revista bibliográfica en que colaboran importantes escritores de toda América Latina.

Capítulo XI

1927 Julio 16. Casa con María Elena Bravo que había sido compañera de su hija Eglé. Se publica en París la traducción francesa de los *Contes de la Fôret Vierge.*

1928 Abril. Nace su tercera hija, María Elena, a quien llaman Pitoca. Ese mismo año, H. Q. conoce a Ezequiel Martínez Estrada con el que

intimará cada vez más y al que dirige admirables cartas en el último período de su vida.

1929 Publica su décimo segundo libro, *Pasado amor,* novela en que transcribe casi literalmente su romance con Ana María Palacio.

Capítulo XII

1931 Octubre 30. Su consulado es trasladado a San Ignacio. Segundo y último intento de radicación definitiva en Misiones. Se publica *Suelo natal,* libro de lecturas escolares que ha escrito en colaboración con Leonardo Glusberg, hermano de su gran amigo Samuel. Es su décimo tercer título.

1933 Marzo 31. Golpe de Estado del Presidente uruguayo Terra.

1934 Abril 15. Decreto del Gobierno uruguayo que lo deja cesante. H. Q. inicia trámites jubilatorios y al mismo tiempo gestiona se le conceda un consulado honorario en San Ignacio. Acude para ello a sus viejos amigos salteños y al joven Amorim. Después de muchas dilaciones, tiene éxito en ambas gestiones.

1935 Febrero. Se publica su décimo cuarto y último libro. *Más allá,* cuentos. (En 1936 este libro obtendrá un Premio del Ministerio de Instrucción Pública, del Uruguay, el único premio que H. Q. obtuvo nunca por uno de sus libros.) En marzo, en cartas a los amigos más íntimos, se refiere por primera vez a su enfermedad: una prostatitis que se agudiza y lo obligará a viajar a Buenos Aires.

1936 Setiembre. Parte a Buenos Aires para ser internado y eventualmente operado en el Hospital de Clínicas. La operación revela la existencia de un cáncer a la próstata. Aunque se le encubre la verdad de su estado, terminará por descubrirla.

1937 Febrero 19. Se suicida con cianuro. Sus cenizas son trasladadas a Salto por iniciativa de Enrique Amorim. Homenajes en Buenos Aires, en Montevideo y en su ciudad natal. El mismo año la editorial uruguaya *La Bolsa de los Libros* inicia la colección de sus *Cuentos.* Hasta la fecha ha publicado trece volúmenes que recogen mucho material hasta entonces inédito en libro, y publicado incluso con seudónimo, y que

reproducen algunos títulos no exclusivamente narrativos (*Los arrecifes de coral*) y las dos novelas, pero que como colección carece de todo sentido bibliográfico. Un segundo intento posterior, el de la *Editorial Losada,* de Buenos Aires, tiene el mérito de respetar las unidades originales de los libros publicados personalmente por el autor.

1949 Se publica póstumamente el *Diario de viaje a París,* de H. Q., con introducción y notas de Emir Rodríguez Monegal, en la *Revista* del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios (Nº 1), de Montevideo. Hay reedición ampliada de *Número,* Montevideo, 1950.

1959 Mayo. El mismo Instituto montevideano publica el primer volumen de *Cartas inéditas,* de H. Q.; recoge cartas a Asdrúbal E. Delgado, Julio E. Payró y Ezequiel Martínez Estrada, y lleva un prólogo de Arturo Sergio Visca. En diciembre se publica el segundo volumen (cartas a Alberto J. Brignole, José María Delgado, José María Fernández Saldaña), con prólogo de Mercedes Ramírez de Rossiello y notas de Roberto Ibáñez.

1961 Agosto. En la revista *Fuentes,* del mismo Instituto, se recogen textos inéditos o dispersos de H. Q. sobre cine, con una Noticia previa de Arturo Sergio Visca.

1966 El Ministerio de Instrucción Pública, del Uruguay, publica en su Biblioteca Artigas, una *Selección de Cuentos,* de H. Q., en dos volúmenes y con un prólogo de Emir Rodríguez Monegal. Es la más completa antología hasta la fecha.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

AMORIM, ENRIQUE: "Raíces populares de H. Q.", en *El Popular,* Montevideo, febrero 15, 1957. Importantes reminiscencias.

BIANCO, JOSÉ: "El otro Quiroga", en *Número,* Montevideo, Nº 1, abril-junio 1963. Testimonio personal.

BOULLE CHRISTAUFLOUR, ANNIE: "Los animales en los cuentos de H. Q.", en *Boletín Cultural* de la Embajada Argentina, Madrid, Nº 1/2, 1963. Parte de una valiosa tesis, aún inédita.

— "Proyecto para Obras Completas de H. Q.", en *Bulletin Hispanique,* Bordeaux, 1965. La mejor bibliografía hasta la fecha.

— "Una historia de locos (*Los perseguidos, de H. Q.*)", en *Mundo Nuevo,* París, febrero 1967.

CROW, JOHN A.: "La obra literaria de H. Q.", en *Memoria* del Primer Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana, México, 1939. Está reproducido como prólogo en otras ediciones de H. Q.: *Los perseguidos* (tomo VII, de la edición de *La Bolsa de los Libros,* Montevideo, 1940), y *Sus Mejores Cuentos,* de H. Q. (México, 1943). Valioso resumen para su época.

DELGADO, JOSÉ MARÍA y BRIGNOLE, ALBERTO J.: *Vida y obra de H. Q.,* Montevideo, 1939. La más completa biografía, escrita por dos amigos que lo conocieron íntimamente durante algunos períodos de su vida. Está muy novelada y tiene escaso valor crítico.

DI PAULA, TABARÉ J.: "Una carta inédita de H. Q.", en *Marcha,* Montevideo, diciembre 26, 1958. Minucioso comentario a una carta de H. Q. a Alberto Lasplaces.

ENGLEKIRK, JOHN A.: *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature,* New York, 1934. El capítulo sobre la influencia del escritor norteamericano sobre H. Q. está traducido, con notas, en *Número,* Montevideo, Nº 4, setiembre-octubre 1949.

ESPINOZA, ENRIQUE: "Algunos recuerdos personales", en *Sech,* Santiago de Chile, Nº 4, marzo 1937. Importantes reminiscencias.

ETCHEVERRY, JOSÉ ENRIQUE: "H. Q. y la creación artística", apartado de la *Revista Iberoamericana de Literatura,* Montevideo 1957. Sobre la retórica de H. Q.

GÁLVEZ, MANUEL: *Recuerdos de la vida literaria (1900/1910),* Buenos Aires, 1944. Singulares reminiscencias.

GHIANO, JUAN CARLOS: *Temas y aptitudes,* Buenos Aires, 1949. Contiene un artículo sobre H. Q.

GROMPONE, ANTONIO M.: "El sentido de la vida en H. Q.", en *Ensayos,* Montevideo, Nº 11, mayo 1937. Está reproducido como prólogo en la reedición de *Los arrecifes de coral,* Montevideo, 1943. Original enfoque crítico.

Homenaje a H. Q.: Babel, número especial (Buenos Aires, 1926). Importante testimonio de sus contemporáneos, con abundante material iconográfico.

Homenaje a H. Q.: Nosotros, Buenos Aires, Nº 12, marzo 1937. Con motivo de su muerte.

Homenaje a H. Q.: Sech, Santiago de Chile, Nº 4, marzo 1937. Con motivo de su muerte.

JITRIK, NOÉ: *H. Q., Una obra de experiencia y riesgo,* Buenos Aires, 1959. Con excelentes cronología y bibliografía a cargo de Oscar Masotta y Jorge R. Lafforgue (la primera) y de Horacio Jorge Becco (la segunda). El estudio de Jitrik es original y discutible.

LASPLACES, ARTURO: *Opiniones literarias,* Montevideo, 1939. Contiene un estudio crítico.

— *Nuevas opiniones literarias,* Montevideo, 1939. Otro estudio.

MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL: *El hermano Quiroga,* Montevideo, 1957. Importantísimo testimonio personal y literario.

MONTENEGRO, ERNESTO: *"The Novels* of H. Q.", en el *New York Times,* octubre 25, 1925. Valioso estudio.

MURENA, H. A.: *El pecado original de América,* Buenos Aires, 1954. Un capítulo interpreta alegóricamente a H. Q.

ORGAMBIDE, PEDRO G.: *H. Q. El hombre y la obra,* Buenos Aires, 1954. Resumen apasionado y superficial.

PEREIRA RODRÍGUEZ, JOSÉ: "Sobre las relaciones de amistad entre Julio Herrera y Reissig y H. Q.", apartado de la *Revista Nacional,* Montevideo, 1959. Contiene interesante documentación inédita.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: *Las raíces de H. Q.,* Montevideo, 1961. Contiene ocho trabajos.

— "H. Q. en el Uruguay", en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* México, julio-diciembre 1957. Bibliografía de su obra hasta 1901.

— "La retórica de Quiroga", en el *Boletín* de la Universidad Nacional de Córdoba, 1966.

— "Una historia perversa" (sobre *Los perseguidos,* de H. Q.), en *Mundo Nuevo,* París, febrero 1967.

SPERATTI PIÑERO, EMMA SUSANA: "Hacia una cronología de H. Q.", en la *Nueva Revista de Filología Hispánica,* México, Nº 4, del año IX, 1955. Uno de los trabajos bibliográficos pioneros.

TORRE, GUILLERMO DE: "Prólogo" a *Cuentos escogidos*, de H. Q., Madrid, 1950. Buena antología y excelente presentación del autor.

YURKIEVICH, SAÚL: *Quiroga: su técnica narrativa*, en *Revista Iberoamericana de Literatura*, Montevideo, 1960/61.

ZUM FELDE, ALBERTO: *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, 1930. Estudia la obra de H. Q. sólo hasta 1901 por considerar que desde entonces el autor pertenece a la literatura argentina.
— "Prólogo" a *Más allá*, de H. Q., Buenos Aires/Montevideo, 1935. Examina sobre todo su dimensión sobrenatural.

ÍNDICE

I. El espejo de papel 9
II. Los ojos del destino 13
III. La hora del decadentismo 22
IV. El brillo veneciano de los bulevares 40
V. Una bohemia de señoritos 59
VI. La edad de hombre 78
VII. El aprendizaje de la objetividad 105
VIII. Bajo el signo del sol 136
IX. La consagración 169
X. Alguien que dice "yo" 194
XI. Las señales de un cambio 218
XII. Un pájaro golpea en la noche 254
Nota 289
Índice cronológico 293
Bibliografía básica 300