

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

LAS RAICES DE
HORACIO QUIROGA
ENSAYOS



EDICIONES ASIR
MONTEVIDEO

PROLOGO

En las primeras horas de la mañana del 19 de febrero de 1937 —hace casi veinticinco años— moría en el Hospital de Clínicas de Buenos Aires, Horacio Quiroga. Moría por su propia mano, porque estaba seguro de padecer una enfermedad incurable, porque sentía haber cumplido su trágico destino en la tierra. A su muerte no faltaron los homenajes oficiales ni los discursos conmemorativos; no faltó la apoteosis organizada en nuestro país, y en su tierra natal, Salto, por manos muy amigas. Pero la verdad es que esos homenajes y esa apoteosis y esa sincera amistad, no desmentida hasta hoy, eran impotentes para disimular un hecho: Quiroga se moria completamente solo. Porque el afecto de algunos familiares y amigos, y la representación oficial promovida por estos mismos no eran suficientes para compensar el silencio con que las nuevas generaciones de entonces rodearon su nombre.

Martínez Estrada, a quien Quiroga llamó su hermano menor, entregó a Sur, la revista de la avant-garde literaria de aquel momento, unas hermosas palabras. Al ser publicadas, fueron precedidas por una nota de la redacción en que se declaraba: "Un criterio diferente del arte de escribir y el carácter general de las preocupaciones que creemos imprescindibles para la nutrición de ese arte nos separaban del excelente cuentista que acaba de morir en un hospital de Buenos Aires. Como testimonio de respeto a su memoria, en un país donde sólo atreverse a tener ideas y osar expresarse en términos de belleza implica un heroísmo, transcribimos hoy las palabras pronunciadas por Ezequiel Martínez Estrada frente al cuerpo de Horacio Quiroga".

La reserva y hasta la reticencia crítica de estas palabras son ejemplares. No corresponde censurarlas ya que expresan, lealmente, una discrepancia de orden estético. Pero

su valor como índice de una actitud si merece ser subrayado. Son el mejor epitafio de la literatura triunfante entonces: epitafio para Quiroga en 1937; epitafio para ella misma ahora. Porque los casi veinticinco años transcurridos desde aquella fecha, han cambiado totalmente la estimativa. Ahora es la avant-garde de Sur la que parece arrière-garde (clasicismo, academismo); y ahora es Horacio Quiroga, el muerto de 1937, el que parece más vivo que nunca; ahora es él quien despierta, en ambas márgenes del Plata, el interés y la apetencia de los nuevos escritores; es él quien se reedita infatigablemente, se relee, se discute con pasión y se imita.

Hay, sin duda, una nueva injusticia en este enfoque de hoy. Porque si Quiroga no merecía en 1937 la reticencia de Sur, tampoco ahora Sur merece la reticencia (o absoluta falta de ella) de quienes ensalzan hoy a Quiroga. Pero son éstas las inevitables discordias de la familia literaria. Lo que sí parece justo, y de justicia que cada día resulta más transparente, es el profundo interés que suscita la obra y la personalidad de Quiroga. Por eso, sin entrar en la polémica que hoy agita sobre todo la margen argentina del Plata, quisiéramos examinar en estos ensayos la importancia esencial de su creación. Al fin y al cabo ése es el único homenaje que cuenta.

VIDA Y CREACION

La experiencia modernista

Quiroga había nacido en Salto, en 1878 (diciembre 31), en las postrimerías de esa generación del 900 que impuso el Modernismo en nuestro país. Desde los primeros esbozos que recoge un cuaderno de composiciones juveniles, copiados con rara caligrafía y rebuscados trazos (las tildes de las t, los acentos, parecen lágrimas de tinta) hasta las composiciones con que se presenta al público de su nativa Salto, en una *Revista* estridentemente juvenil, su iniciación literaria muestra claramente el efecto que en un adolescente romántico ejerce la literatura importada de París por Rubén Darío, Leopoldo Lugones y sus epígonos. Para Quiroga, el poeta argentino es el primer maestro. Su *Oda a la desnudez*, de ardiente y rebuscado erotismo, le revela todo un mundo poético. Luego ávidas lecturas (Edgar Allan Poe sobre todo) lo ponen en la pista de un decadentismo que hacía juego con su tendencia ligeramente esquizofrénica, con su hipersensibilidad natural, con su hastío de muchacho rico hundido en una pequeña ciudad del litoral, impermeable (creía) al arte.

La prueba de fuego para toda esa literatura mal integrada en la vida es el viaje a París en 1900: viaje del que queda un *Diario* que publiqué por vez primera en 1949. Allí se ve a Quiroga (el Quiroga de antes de Misiones), allí se ve a Horacio soñando con la conquista de la gran ciudad, de la capital del mundo, recibiendo en cambio revés tras revés que si no matan de inmediato la ilusión la someten a dura prueba. Pero si en París, Quiroga pudo añorar (y llorar) la tierra natal, de vuelta en Montevideo, olvidado del hambre y las humillaciones pasadas, en medio de los amigos que escuchan boquiabiertos las lacó-

nicas historias que condesciende a esbozar el viajero, renace el decadentismo.

Funda con amigos el Consistorio del Gay Saber, cenáculo bohemio y escandaloso; en 1900 gana un segundo premio en el Concurso de Cuentos organizado por *La Alborada* (Rodó y Viana eran jurados); luego recoge sus versos, sus poemas en prosa, sus delicuescentes relatos en un volumen Los arrecifes de coral cuyo contenido y cuya portada (una mujer ojerosa y semivestida, anémica, a la luz de una vela) caen como piedra en el charco de la inquietud burguesa del Montevideo de 1901. El decadente triunfa. París vuelve a ser el sueño. Entonces, accidentalmente, Quiroga mata a Federico Ferrando, su mejor amigo. El sueño es sustituido por la sórdida realidad de una cárcel, de un juicio, de la vuelta a un mundo sin Ferrando. Quiroga no aguanta y va a refugiarse a brazos de una hermana mayor que vive, casada, en Buenos Aires. Abandona el Uruguay para siempre.

Pero no cierra su etapa modernista. Esta herida cicatriza superficialmente, como otras. Cuando escribe, y aunque ya ha visitado el Chaco y ha tenido sus primeras experiencias de colono tropical, cuando toma la pluma o el lápiz, Quiroga sigue explorando sus nervios doloridos y a flor de piel, sigue repitiendo las alucinaciones de Poe (*El crimen del otro* es una réplica del norteamericano), Quiroga sigue estudiando y reproduciendo los efectos, ingeniosos en el original pero al cabo mecánicos, del maestro Maupassant, Quiroga vive una experiencia por un lado, aunque por otro (por el de la creación) continúa atado al decadentismo. Su segundo volumen, *El crimen del otro*, es modernista todavía.

Es cierto que el joven consigue disimular mejor la historia, que ya domina el horror y no necesita (como en los crudísimos relatos de la *Revista de Salto*) nombrar lo repugnante para hacérselo sentir al lector. Pero todavía su cantera es la literatura leída, la huella dejada por otros escritores en él, y no el trabajo fascinante de la realidad. A Rodó le gustó el nuevo libro, y se lo dice a Quiroga en una carta (cuyo borrador es de abril 9, 1904) en la que hay una delicada censura para el primer libro. Rodó que era estéticamente modernista aunque tuviera tantos reparos éticos para la actitud decadente que ostentaba esta tendencia, acierta: porque el modernismo de *Los arrecifes de coral* era pura estridencia y desorden, la chambonada del que se estrena, y el modernismo de *El crimen del otro* ya indica una primera maduración. Lo que no pudo ver entonces Ro-

dó (tampoco lo veía su autor) es que el libro señalaba la culminación y clausura de una etapa. Ya Quiroga empezaba a descubrir, literariamente, el mundo real en que estaba inmerso, no menos fantástico o fatal que el otro.

A medida que descubría la realidad y se sumergía gozosa y paulatinamente en ella, dejaba caer algunas obras con las que liquida su deuda con el Modernismo: ese largo cuento, de origen autobiográfico como ha confirmado Leopoldo Lugones, que se titula *Los perseguidos* y la novela *Historia de un amor turbio* (1908), más autobiográfica aún ya que el protagonista (y no el testigo) es el propio Quiroga apenas disfrazado. Y hasta en un libro como *Cuentos de amor de locura y de muerte*, en que dominan los relatos misioneros, es posible encontrar algunos en que se perfecciona, hasta sus más sutiles efectos, la técnica del cuento poeiano. Tal vez el mejor sea *El almohadón de pluma* (publicado por vez primera en julio 13, 1907), en que la extraña muerte por consunción de una joven desposada tiene como origen un monstruoso insecto escondido entre las plumas. El marco de la historia (una casa lujosa y hostil, un ambiente de otoño) así como la fría e inhumana objetividad del narrador indican bien a las claras el parnasia-
nismo exasperado que es el mejor sello del modernista. Pero ya el mismo libro revela otro Quiroga.

Descubrimiento del mundo y de sí mismo

La invención de Misiones es gradual. Hay una primera visita como fotógrafo de la expedición a las ruinas jesuíticas y que sirve para deslumbrar al joven. Misiones (la selva, la vida dura, la amenaza de muerte como compañero constante) es el reverso de París y por eso mismo tan atractiva para este hombre en perpetuo estado de tensión. Quiroga decide volver y vuelve en una primera intentona que lo lleva al Chaco, como industrial más o menos fracasado. Este ensayo no es más que el error necesario para ajustar mejor la puntería. Compra tierras en San Ignacio y se instala como colono en 1910.

El descubrimiento literario de Misiones tarda un poco más y se produce en varias etapas. Uno de los primeros y mejores cuentos de ambiente rural es *La insolación* (marzo 7, 1908). Ocurre todavía en el Chaco; Quiroga está demasado cerca del descubrimiento y la fascinación para poder

incorporar la realidad entera del mundo en que vive. El Chaco está presente no sólo en ese magnífico cuento de alucinación y misterio (los perros ven al amo, convertido en la Muerte, un día antes de que aquél caiga fulminado por la insolación); también está presente en algunos de sus tensos relatos de entonces: en *Los cazadores de ratas* (octubre 24, 1908) en que se dramatiza otra superstición campesina: la de que las víboras vuelven para vengarse al sitio en que se ha matado a su pareja; y en *El monte negro* (junio 6, 1908) que a pocos años de distancia cuenta un episodio de sus luchas con la naturaleza chaqueña y mezcla sabiamente el humor a la épica.

Pero Misiones empieza a dominar ya hacia (1912) cuando Quiroga ha instalado su hogar (la mujer, los hijos que llegan), y el mundo que lo rodea se va colando de a poco en su literatura. Son sus cuentos de monte, como él los llama en carta a José María Delgado (junio 8, 1917), esos cuentos que manda a Buenos Aires y sin saber cómo serían recibidos: *"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. (...) 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".*

La carta da la perspectiva de 1917, cuando Quiroga recoge en un volumen grueso, sus relatos de tres lustros. Pero hacia 1912, cuando empieza a escribir sus cuentos de monte, allá en San Ignacio, lejos de toda actividad literaria, y solo, la historia era distinta. Quiroga hollaba caminos nuevos y no sabía. De ahí que la confianza a José María Delgado tenga tanto valor. Pudo seguir la ruta ya co-

nocida del Modernismo; pudo continuar escribiendo cuentos basados en otros cuentos (Borges resumió un día su oposición generacional a Quiroga en esta frase lapidaria e injusta: "Escribió los cuentos que ya habían escrito Poe o Kipling"). Pero la realidad se le metía por los ojos y tocaba dentro de él una materia suya desconocida. Misiones era descubierta pero al mismo tiempo Misiones lo descubría, o revelaba. Entonces Quiroga escribe y publica *A la deriva* (junio 7, 1912), *El alambre de púa* (agosto 23, 1912), *Los inmigrantes* (diciembre 6, 1912), *Yaguai* (diciembre 26, 1913), *Los mensú* (abril 3, 1914), *Una bofetada* (enero 28, 1916), *La gama ciega* (junio 9, 1916), *Un peón* (enero 14, 1918), junto con otros tal vez menos logrados. En todos ellos se ve y se siente la naturaleza de Misiones, sus hombres y sus problemas.

La visión es todavía externa. Aunque el narrador ha alcanzado una habilidad enorme, aunque cuenta exactamente lo que quiere y como quiere, la creación, de magnífica objetividad, es limitada. Porque el narrador está notoriamente ausente de ella: es un testigo, a veces hasta un personaje secundario del relato, pero no está él entero, con sus angustias y su horrible sentido de la fatalidad personal. Reconoce y muestra el destino que se desploma sobre los otros, pero cuando es él el implicado, la historia adquiere un leve tono humorístico (como pasaba en *El monte negro* o como pasa en esa otra espléndida revelación autobiográfica que es *Nuestro primer cigarro*, enero 24, 1913, con su rica evocación de la infancia salteña).

En esta segunda etapa de su obra creadora, cuando ya ha descubierto Misiones y ha empezado a incorporar su territorio al mundo literario, Quiroga todavía cierra demasiado las líneas de comunicación que van de lo hondo de su alma y experiencia a la superficie de la realidad en que vive. Estos cuentos están escritos (en San Ignacio, y más tarde, desde 1915, en Buenos Aires) por un hombre que ha quedado viudo a los pocos años de casado, viudo con dos hijos pequeños, viudo por el horrible suicidio de su mujer Quiroga entierra este hecho en lo más secreto de sí mismo, continúa viviendo y escribiendo, pero cerrado en lo más íntimo, registrando implacable el trabajo de la fatalidad sobre los otros y esa horrible culpa inconsciente que los hace víctimas ante una sabiduría más penetrante que la de la inteligencia.

Los libros de esa época — *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva para los niños* (1918),

El salvaje (1920), *Anaconda* (1921)—recogen la enorme cosecha en un desorden deliberado. Quiroga mezcla los cuentos de monte con los restos de su experiencia modernista y las nuevas invenciones literarias. Cada volumen es heterogéneo y produce la impresión (que él buscaba a la zaga de Merimée) de mostrar cuentos de muchos colores. Pero en la impresión del lector se imponen los relatos misioneros, esos que revelan a Quiroga a un vasto público y lo revelan, paulatinamente, a sí mismo.

La verdadera creación

El tercer período, el verdaderamente creador, ocurre hacia 1918 y se extiende con intermitencias cada vez más pronunciadas hasta 1930. Quiroga no ha vuelto a Misiones si no es en breve estancia; está radicado en Buenos Aires y participa activamente de la vida literaria. Impone su figura taciturna, su soledad en compañía; es un maestro y en torno suyo se agrupan otros maestros y los jóvenes. Poco durará este esplendor porque ya hacia 1925 se produce el estallido de una nueva experiencia generacional. Con *Martín Fierro* como órgano publicitario, con Ricardo Güiraldes como figura central, con Macedonio Fernández como prócer heterodoxo, el grupo que capitanean Evar Méndez y Jorge Luis Borges llega a transformar el cuadro. Dentro de cierto nivel literario estos jóvenes no existen: ese nivel de las revistas de gran circulación en que Quiroga es reconocido; pero en otro nivel, que irá creciendo paulatinamente, los jóvenes preparan el juicio del mañana. Ese juicio es adverso a Quiroga.

En 1926 se publica *Los desterrados, el mejor libro, el más homogéneo* de Quiroga. Pero el mismo año se publica también *Don Segundo Sombra* y los jóvenes de entonces lo proclaman el libro máximo: la prueba de que la literatura argentina podía ser gauchesca y literaria a la vez, que las metáforas del ultraísmo (sucursal de los ismos europeos) podían usarse para contar una historia rural. Las asperezas estilísticas de Quiroga, sus tipos crudos y nada poetizados, parecieron la negación de un arte que se quería (a toda costa) puro. Quiroga fue condenado sin ser leído.

Esto que ocurría en el nivel de la literatura de élite estaba desmentido por el éxito en otro plano. Quiroga era

editado y reeditado; en Madrid la poderosa *Espasa Calpe* lo incluía en una colección de narradores junto a Julien Benda, Giraudoux, Proust y Thomas Hardy (también estaba, ay, Arturo Cancela); la revista de bibliografía *Babel* (órgano de la editorial del mismo nombre que publicaba sus obras) le dedica un número extraordinario en que se recogen los juicios más laudatorios a que pueda aspirar el delicado ego de un poeta.

Era la apoteosis en vida y, complementariamente, el comienzo de la declinación. Para Quiroga era otra cosa. Esa serie de relatos que culminan con el volumen magistral de *Los desterrados* encierra su obra más honda de narrador: el momento en que la fría objetividad del comienzo, aprendida en Maupassant, ensayada a la vera de Kipling, da paso a una visión más profunda y no por ello menos objetiva. El artista entra dentro de la obra. Esto no significa que sustituya a la obra. Significa que el relato ocupa ahora no sólo la retina (esa cámara fotográfica de que habla el irónico Christopher Isherwood) sino las capas más escondidas y personales de la individualidad creadora. Desde allí crea ahora Quiroga.

Ya no está en Misiones, o está poco en Misiones. Pero desde esa honda asimilación de Misiones que encuentra en sí mismo escribe. En un tono en que se mezcla la vivacidad de la observación directa con la pequeña distancia del recuerdo cuenta la historia de *Van-Houten* (diciembre, 1919), la de *El hombre muerto* (junio 27, 1920), la de *La Cámara oscura* (diciembre 3, 1920), en que su propia angustia ante la muerte de un ser querido aparece sutilmente transpuesta, la de *El techo de incienso* (febrero 5, 1922) en que el sesgo humorístico permite liberar mejor su esfuerzo sobrehumano al tratar de cumplir, en medio de la selva, y simultáneamente, las funciones de Juez de Paz y carpintero, la de *Los destiladores de naranja* (noviembre 15, 1923), la de *Los precursores* (abril 14, 1929), que contiene el mejor, el más sano testimonio sobre la cuestión social en Misiones.

En todos esos relatos, muchos de los cuales van a integrar *Los desterrados*, Quiroga desarrolla una forma especial de la ternura: ésta que no necesita del sentimentalismo para existir, que puede prescindir de la mentira y de las buenas intenciones; la ternura del que sabe qué cosa frágil es el hombre pero que sabe también qué heroico es en su locura y qué sufrido en su dolor, en su genial inconsciencia. Por eso sus cuentos contienen algo más que la crónica de un ambiente y sus tipos; son algo más que historias trá-

gicas, o cómicas, de un mundo extraño. Son profundas inmersiones en la realidad humana hechas por un hombre que ha aprendido a liberar en sí mismo lo trágico y hasta lo horrible.

En ningún lado mejor que en *El desierto* (enero 4, 1923) y en *El hijo* (enero 15, 1928) ha alcanzado Quiroga ese “difícilísimo equilibrio entre la narración y la confesión que constituye su más sazónada obra. Allí el hombre que nunca quiso hablar del suicidio de su primera esposa, ese hombre duro e impenetrable, se entrega al lector en el recuento de sus alucinaciones de padre. Los relatos están escritos muchos años después del suceso (o sueño) que los originó, cuando ya sus hijos son grandes y empiezan a separarse naturalmente de su dura y tierna tutela. Pero es en esa distancia (la emoción recogida en la tranquilidad de que hablaba, y tan bien, Wordsworth), es en esa muerte de la emoción, como el mismo Quiroga aconsejaba, donde reside la clave del sentimiento que transmiten ambos relatos.

Son *esencialmente* autobiográficos, lo que significa que no lo son en su anécdota. Quiroga no murió y dejó abandonados en la selva a sus hijos pequeños como Subercaseaux el protagonista de *El desierto*; tampoco Darío Quiroga murió al cruzar, con una escopeta en la mano, un traicionero alambrado, como ocurre en *El hijo*. Pero si esos cuentos nos revelan anécdotas imaginarias, no son imaginarios los sentimientos que encierran: ese amor paterno y esa ternura sin fláccideces que constituyen el centro mismo de la personalidad del hirsuto y solitario que fue Quiroga.

Y la misma perfección de ambos relatos, su cuidadosa preparación del efecto final, a través de un juego calculado de anticipaciones y desvíos, en que el fatal desenlace es acercado y alejado hasta que se vuelca abrumador sobre la sensibilidad del lector, esa perfección técnica no hace sino acentuar la fuerza de comunicación del sentimiento. Con ellos logra Quiroga su máxima expresión creadora. Ya no importa que luego fracase, una vez más, como novelista en *Pasado amor* o que todavía se sobreviva en algunos cuentos fantásticos, curiosamente anticuados (como si regresara a los orígenes) que recoge en *Más allá* de 1935. *El desierto*, *El Hijo*, marcan una culminación, su culminación.

La vida ya demasiado vivida

Le quedaban unos años, pocos, de vida. Demasiado sensible a la atmósfera literaria para no comprender que los

jóvenes iban por otros rumbos, que su palabra (en la Argentina por lo menos) ya no era escuchada, demasiado verdadero como para no reconocer que se le iban secando las fuentes del arte, Quiroga abandona de a poco la creación. En sus últimos cuentos se siente el creciente empuje autobiográfico, lo que les da la condición equívoca de memorias. Artículos y notas que escribe cada vez con mayor abundancia a partir de 1922, vierten la experiencia acumulada por este hombre en tantos años de dolor y escasa alegría. De tanto en tanto publica textos (como *La serpiente de cascabel*, noviembre 27, 1931) en que es difícil trazar la línea de separación entre la ficción y el relato verídico. Aunque escribe algunos cuentos más, Quiroga ya está de espaldas al arte.

A los amigos que lo incitan todavía a crear, que le piden no se abandone, que quieren sacarle algunos cuentos más, les escribe para defender su posición crepuscular. “Ud. sabe (le dice a Julio E. Payró, abril 4, 1935) 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 artístico —¡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. Para mí, mi vida actual. (...) Hay además una cándida crueldad en exigir de un escritor lo que éste no quiere o no puede dar. ¿Cree Ud. que la obra de Poe no es total, id. la de Maupassant, a pesar de la temprana muerte de ambos? ¿Y el silencio en plena juventud y éxito, de Rossini? ¿Cómo y por qué exigir más? No existe en arte más que el hecho consumado. Tal las obras de los tres precitados. ¿Con qué derecho exigiremos quién sabe qué torturas sin nombre de quien murió o calló, so pretexto de que pudo haber escrito todavía un verso para nuestro regocijo? Me refiero a los que cumplieron su obra: tal Heine a los 24 años. Podía haber desaparecido en ese instante —¿no cree Ud?— sin que el arte tuviera que llorar. Morir y callar a tiempo es en aquella actividad un don del cielo”.

Quiroga vuelve a encerrarse en sí mismo, pero de qué distinta manera que antes cuando era la imposibilidad de expresarse, de expresar los fondos de su alma, lo que lo envolvía en huraño silencio. Ahora calla para el mundo pero para los amigos, en una correspondencia que cuenta

entre lo más notable que ha escrito, va liberando sus confidencias: calla y al mismo tiempo se entrega. En tanto que las desilusiones lo cercan, que siente crecer la incompatibilidad de caracteres que lo aleja de sus hijos y descubre el fracaso de su segundo matrimonio; en tanto que la enfermedad se cierra sobre su vida y sus ilusiones, Quiroga va entregando en cartas que son testamento la última visión, la más madura aunque ya fuera del arte.

En una carta que escribe a Ezequiel Martínez Estrada en abril 29, 1936, encara el tema de su abandono de la literatura y también de la preparación para un abandono aún mayor: "Hablemos ahora de la muerte. Yo fui o me sentía creador en mi juventud y madurez, al punto de temer exclusivamente a la muerte, si prematura. Quería hacer mi obra. Los afectos de familia no [fiaban] la cuarta parte de aquella ansia. Sabía y sé que para el porvenir de una mujer o una criatura, la existencia del marido o padre no es indispensable. No hay quien no salga del paso, si su destino es ése. El único que no sale del paso es el creador, cuando la muerte lo siega verde. Cuando considere que había cumplido mi obra —es decir, que había dado ya de mí todo lo más fuerte—, comencé a ver la muerte de otro modo. Algunos dolores, ingraticudes, desengaños, acentuaron esa visión. Y hoy no temo a la muerte, amigo, porque ella significa descanso. That is the question. Esperanza de olvidar dolores, aplacar ingraticudes, purificarse de desengaños. Borrar las heces de la vida ya demasiado vivida, infantilizarse de nuevo; más todavía: retornar al no ser primitivo, antes de la gestación y de toda existencia: todo esto es lo que nos ofrece la muerte con su descanso sin pesadillas. ¿Y si reaparecemos en un fosfato, en un brote, en el haz de un prisma? Tanto mejor, entonces. Pero el asunto capital es la certeza, la seguridad incontrastable de que hay un talismán para el mucho vivir o el mucho sufrir o la constante desesperanza. Y él es el infinitamente dulce descanso del sueño a que llamamos muerte".

Por eso, cuando tuvo que abandonar su casa de San Ignacio, esa casa sobre la meseta a la que había dedicado las mejores horas de sus últimos años, que había rodeado de palmeras y había levantado con sus manos, cuando debió dejar ese *habitat* elegido por una fuerza interior más poderosa que la que le hizo nacer en Salto, cuando debió bajar a Buenos Aires para ser sometido a una operación de la que sólo podía quedar remendado, sin esperanza de cura, Quiroga dejó el Hospital un día (febrero 18 de 1937),

hizo la ronda de las dos o tres casas amigas, vio a la hija que tanto quería y que le sobrevivió pocos años, entró a una farmacia a comprar cianuro y regresó en la noche a su cuarto de enfermo. A la mañana siguiente ya lo encontraron muerto.

(1957)

NOTA

En un trabajo titulado *Objetividad de Horacio Quiroga* (Número, 6-7-8, Montevideo, enero-julio 1950) intenté una ordenación de la obra de Quiroga sobre la base de su curso biográfico y de la cronología de su obra en volúmenes. Allí señale la existencia de cuatro períodos, de límites retocables. El primero, 1897/1904, comprende su iniciación literaria, su aprendizaje del Modernismo, sus estridencias decadentistas, su oscilación expresiva entre verso y prosa; culmina y concluye con dos obras: *Los arrecifes de coral* (1901, con poemas y algunos relatos), *El crimen del otro* (1904, relatos). El segundo, 1904/1917, lo muestra en doble estudio minucioso: del ámbito misionero, de la técnica narrativa, al tiempo que recoge muchos de los textos del período anterior y se cierra con su libro más rico y heterogéneo: *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917, con una segunda edición, idéntica, en 1918). El tercero 1917/1926, presenta un Quiroga magistral y sereno, dueño de su plenitud, y encuentra su cifra en el libro más equilibrado y auténtico: *Los desterrados* (1926). El último período, 1926/1937, registra su segundo fracaso como novelista con *Pasado amor* (1929), su progresivo abandono del arte, su sabio renunciamento en víspera de la muerte. La publicación de *Más allá* en 1935 con relatos desiguales y, en su casi totalidad, del tercer período, no modifica para nada el cuadro.

Esta ordenación terminaba con una advertencia que transcribo textualmente: "Un estudio cronológico de sus cuentos que partiera de la primera publicación en periódicos, permitiría, sin duda, una clasificación más fina y sensible". Esta tarea no había sido realizada entonces y sólo en 1955 se ha dado el primer paso en ese sentido. En un trabajo publicado en México por la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (Año IX, N° 4) la investigadora argentina Emma Susana Speratti Piñero ordena por vez primera los

cuentos de Quiroga de acuerdo a su publicación original en revistas y periódicos. Aunque su tarea no es definitiva (la autora, modestamente la titula *Hacia la cronología de Horacio Quiroga*), ya permite una mejor ordenación de la secuencia creadora, una clasificación más fina y sensible como se pedía.

Lo que primero se advierte es que los cuatro períodos arriba indicados por mí, se mantienen, aunque se deba modificar algo sus límites (como se preveía en el trabajo de 1950). La iniciación modernista de Quiroga deja su huella hasta 1907 ó 1908, por lo menos. En cuanto a los períodos segundo, tercero y cuarto existen como tales y su caracterización es acertada en principio. Lo que debe modificarse (a la luz de la ordenación cronológica de los cuentos) es el límite temporal. 1917 es una fecha que ahora nada dice, como tampoco nada dice el 1926 de *Los desterrados*. De ahí que haya parecido útil, con la cronología a la vista, intentar ahora una nueva ordenación de los cuentos de Quiroga, de su vida y creación.

EL PROBLEMA DE LA NACIONALIDAD

I

FECHA DE NACIMIENTO

Ignoro si es bastante conocida esta anécdota del profesor norteamericano William Berrien de la Universidad de Berkeley (California). En la duda, la contaré una vez más. En 1935 visitó Berrien el Uruguay; en su natural afición por el dato preciso intentó averiguar a qué se debía que mientras algunos afirmaban que Rodó había nacido en 1871, otros (y eran los más numerosos) insistían en el 1872. Preguntó qué afirmaban los registros de la Matriz y pudo descubrir entonces que nadie había ido a consultarlos; que la diferencia de fechas se mantenía porque a nadie se le había ocurrido empezar por el principio. El resto de la anécdota no es ya tan edificante. Berrien fue a la Matriz y pudo documentar allí que Rodó había nacido el 15 de julio de 1871. En la *Revista Hispánica Moderna* (New York, octubre de 1936) publicó el resultado de su investigación el distinguido hispanista.

Con la fecha de nacimiento de Horacio Quiroga —y con un problema de mayor gravedad a éste vinculado— ha sucedido algo semejante. No sólo el indocumentado Luis Alberto Sánchez en su *Nueva Historia de la Literatura Americana* (Buenos Aires, 1944) indicaba el año de 1879 como el de su nacimiento; también Pedro Henríquez Ureña en *Las corrientes literarias en la América hispánica* (México, 1949) apuntaba el mismo año. Y en el Uruguay no faltaban quienes los hubieran precedido o acompañado en el error, por ejemplo Alberto Lasplaces, tanto en sus *Nuevas opiniones literarias* (Montevideo, 1939) como en su *Antología del cuento uruguayo* (Montevideo, 1944), Nicolás Fusco Sansone, en la *Antología y crítica de literatura uruguayo* (Montevideo, 1940), y Julio J. Casal en Exposi-

ción de la poesía uruguaya (Montevideo, 1940). Es cierto que sus amigos y biógrafos José María Delgado y Alberto J. Brignole habían indicado en su *Vida y obra de Horacio Quiroga* (Montevideo, 1939) la fecha exacta: 31 de diciembre de 1878. Pero como no acompañaban de ninguna documentación su aserto y como su obra fuera concebida más como biografía novelada (o novelera) que como estudio histórico, su mera afirmación resultaba insuficiente; por otra parte, no parecía difícil relevar a lo largo de sus digresivas páginas numerosos errores de información, imprecisiones y descuidos, que contribuían a acentuar la reserva y alimentar la duda.

No parece adecuado reclamar ahora el mérito, tardío de haber consultado los archivos parroquiales de Salto. Parece prudente, en cambio, dar a conocer los resultados de esa investigación elemental. Como lo certifica la reproducción fotográfica de parte del folio 536 del libro 9 de *Bautismos de la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen, El día diez y nueve de Mayo de mil ochocientos setenta y nueve: el Presbítero Don Juan Bautista de Aguinaga con licencia de mí el infraescrito Cura Vicario de esta parroquia de Nuestra Señora del Carmen del Salto Oriental bautizó en ella solemnemente a Horacio Silvestre que nació el día treinta y uno de Diciembre del año próximo pasado, hijo legítimo de Prudencio Quiroga, argentino, y de Pastora Forteza, oriental; abuelos paternos Juan y Ciriaca Narvajas; abuelos maternos Juan y Francisca Saldaña, fueron padrinos Francisco Forteza y Magdalena Forteza de Trillo á quienes instruyo. Por verdad lo firmo. Licdo. Pedro García Salazar.*

II

NACIONALIDAD DE ORIGEN

Este documento no resuelve, sin embargo, un problema lateral y de más larga proyección. Se ha llegado a afirmar reiteradamente que Horacio Quiroga, aunque nacido en Salto Oriental, había sido inscripto en el Consulado de la República Argentina. Así lo da a entender, por ejemplo, un estudio de John A. Crow, de la Universidad de California, publicado en 1939; así lo expresa, asimismo, la ya citada *Antología y crítica de literatura uruguaya*: "*Su partida de nacimiento fue inscripta en el consulado de la Re-*

pública Argentina que funcionaba en dicha ciudad por la circunstancia de ejercer su padre el cargo de cónsul de ese país".

Tal categórica afirmación permite conjeturar que la inscripción hubiera sido doble: por un lado, el bautismo en el Salto, por otro, el registro en el Consulado. Pero no es éste el caso. Un detenido examen efectuado en los archivos del Consulado argentino en Salto, permite asegurar que no consta en ninguna parte tal hipotética inscripción.

Y por otra parte, un simple repaso de la historia institucional de ambos países muestra por qué no podía constar. Horacio Quiroga nació antes de la creación del Registro Civil tanto en nuestro país como en la Argentina. Las únicas inscripciones válidas eran las del Bautismo en la parroquia correspondiente. Al aparecer inscripto en la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen del Salto Oriental se elimina automáticamente la posibilidad de cualquier otra inscripción ya que sólo podía ser bautizado una vez.

Eso no es todo. Las mismas circunstancias biográficas contribuyen a iluminar la situación. Horacio Quiroga era el cuarto hijo del matrimonio Quiroga - Forteza. En el momento de su nacimiento, su padre ejercía desde hacía dieciocho años el cargo titular del Vice-Consulado argentino en Salto. Cuando Horacio no había cumplido aún dos meses y medio —el 14 de marzo de 1879, para ser preciso— D. Prudencio murió al dispararse accidentalmente una escopeta de dos caños que llevaba en la mano. (En el capítulo I de su biografía, Delgado & Brignole recogen una de las versiones del accidente). Horacio fue bautizado recién el 19 de mayo, unos dos meses después. Muerto su padre parece poco probable que sus familiares salteños hubieran pensado en inscribirlo como argentino, para lo que hubiera sido necesario bautizarlo en alguna ciudad argentina.

La investigación cumplida permite afirmar sin lugar a dudas que Horacio Quiroga nació en 1878 y que su nacionalidad de origen es la oriental.

III

CONSIDERACIONES FINALES

Tal afirmación no debe sobrestimarse. No pretende tener más alcance que el que indican sus propios medidos

términos. No despeja por cierto otros problemas vinculados a la vida de Horacio Quiroga.

Es muy posible, por ejemplo, que en los primeros años de su vida en la Argentina, a donde se trasladara después del trágico accidente de la muerte de Federico Ferrando, Quiroga haya actuado como argentino. La mera circunstancia de haber nacido de padre argentino se lo autorizaba. Y quizá esta misma actitud juvenil haya alimentado la leyenda de su inscripción en el consulado argentino, contribuyendo a despistar a algunos estudiosos. Aunque más tarde, al incorporarse en 1917 al Consulado General del Uruguay en la Argentina, hubiera despejado todo equívoco en lo que respecta a su verdadera nacionalidad electiva. Todo esto es, ya se ha indicado, otro problema y exigirá, por lo tanto, una dilucidación aparte.

Queda aquí en pie, asimismo, un problema de índole estrictamente literaria y que se refiere a la exacta ubicación del arte de Quiroga. Aunque salteña y montevideana en sus orígenes, su gran obra de creador pertenece enteramente a las Misiones argentinas, es misionera. Y esto conduce a la consideración de aquel enfoque propuesto por algunos: una literatura rioplatense alzándose por encima de los (ociosos) separatismos nacionales. Tanto Quiroga, como Sánchez, como Viana, como Bartolomé Hidalgo, como Juan Carlos Onetti, pertenecen a ambas literaturas. Y lo mismo podría afirmarse de los emigrados argentinos de la época de Rosas y de Hilario Ascasubi que (como lo demuestra concluyentemente Lauro Ayestarán) no sólo estuvo radicado cerca de veinte años en el Uruguay, sino que aquí desarrolló la mayor parte de su obra y escribió "sobre sucesos uruguayos y dentro del diferenciado acento popular de nuestro país".

Tal enfoque conduce a la consideración final. No la comezón nacionalista sino la disciplina de la erudición ha guado esta busca por archivos y documentos. Sería lamentable que alguien pudiera valerse de estas precisiones para alimentar una estúpida rivalidad de campanario o una descolocada reivindicación patrioter.

(1953)

NOTA. Sin la generosa colaboración de los encargados de los archivos de Nuestra Señora del Carmen y del Consulado Argentino, así como del actual Cónsul de esta nación en Salto, no hubiera sido posible cumplir esta investigación. Una deuda más vasta tiene el que esto escribe con el Profesor Adolfo Silva Delgado que prestó su ayuda y dedicación constantes.

EL VIAJE A PARIS (1900)

El *Diario* llevado por Horacio Quiroga durante su viaje a París en 1900 constituye un estimable aporte para el mejor conocimiento de su juventud, al tiempo que facilita el acceso a su intimidad y contribuye como pieza insustituible al estudio de su iniciación literaria, la que se confunde con los orígenes del modernismo en el Uruguay. A la consideración de este triple valor documental del *Diario* está dedicado este ensayo.

I

LA AVENTURA

La existencia de este *Diario* era completamente desconocida, aun para los amigos y biógrafos de Quiroga, los doctores José María Delgado y Alberto J. Brignole (1). El escritor lo había depositado en manos de D. Ezequiel Martínez Estrada, junto con algunos documentos de su mayor intimidad. En la donación del ilustre escritor argentino al Instituto de Investigaciones y Archivos Literarios (Montevideo, Uruguay), se incluían las dos libretas en que Quiroga había llevado la anotación cotidiana de su aventura parisina. Este documento se hizo público por vez primera en 1949.

(1) José María Delgado y Alberto J. Brignole: *Vida y obra de Horacio Quiroga*. Montevideo, Claudio García y Cia., 1939, 404 págs. En la página 104 escriben sobre este periodo: "Fue una atonía de esterilidad total, ni siquiera cortado fugazmente por un esbozo de poema o un deseo de anotar impresiones".

La información biográfica más completa publicada hasta la fecha sobre Quiroga es la que proporciona la *Vida y obra de Horacio Quiroga*, de Delgado y Brignole. En el capítulo VI se encuentra narrado el viaje a París en los siguientes términos:

"Pero, en seguida, otro sueño largamente acariciado, el viaje a París, vendría a arrancarlo de estas antifonías funerarias (2). Evidentemente la tarea de su tutor, don Alberto Semblat, que le fuera nombrado al contraer su madre segundas nupcias, se vió bastante dificultada por la índole de un pupilo, a quien no le faltaba ninguna de las condiciones necesarias para turbar la tranquilidad de un severo monitor. Don Alberto era un honorable notario, un hombre de mundo en quien el sentido de la responsabilidad, podía coexistir con una amplia tolerancia para comprender los antojos y turbulencias de la juventud. Quiroga halló en él un amigo dispuesto siempre a tomar sus caprichos por el lado benévolo y a satisfacerlos en la medida de lo posible, aunque muchas veces a regañadientes. Pero hoy una bicicleta, mañana una máquina fotográfica, al otro día un viaje a Montevideo y a cada nueva hora un deseo que obligaba a echar mano de recursos extraordinarios, convirtieron la tutoría en un verdadero presente griego. Tanto como abundaba el mozo en inteligencia y en veleidades, carecía de la menor noción económica y menudeaba sin piedad los asaltos a su mediocre fortuna.

La mayoría de edad trajo para don Alberto un descargo de inquietudes, sin modificar en lo más mínimo la idiosincracia del pupilo. Las muelas del juicio encontraron a éste tan fantasista y desordenado como las de la adolescencia, así es que, en cuanto pudo, recogió el dinero de su herencia, lió las maletas y voló a París, aspiración suprema y obligada de todo joven poeta insurrecto.

Se embarcó como un dandy: flamante ropería, ricas valijas, camarote especial, y todo él derramando una aristocrática coquetería, unida a cierta petulancia de juventud

(2) Se refieren aquí sus biógrafos al artículo en que Quiroga anunciaba por qué no saldría más la Revista del Salto, de la que era director. Véase el texto completo en el Apéndice documental a mi edición del Diario, sección C) 'Revista del Salto', N° 7. La narración de sus biógrafos se encuentra en la obra citada, págs. 97-102.

favorecida por el talento, la riqueza y la apostura varonil. No había quien pudiese dejarlo de envidiar. Las quimeras le bailaban dentro del cráneo. ¡París! En cada grisetá una Manón, en cada gota de ajeno un poema, en cada paso por la colina de Montmartre un sueño, y, al fin, la fama, el reconocimiento triunfal en los más célebres cenáculos...

Pasó todo exactamente al revés. Ninguna ocasión de representar el Des Grieux o el Rodolfo. Las Mimí lo llamaban "le joli petit arabe", apodo que le gustaba mucho; pero trascendían demasiado a comercio, y cuando su corazón romántico sediento de veraz ternura, se apretaba a sus senos mercenarios sentía el entumecimiento de un pájaro tropical entre la nieve. En los cafés del Barrio Latino hallaba una indiferencia que ni siquiera se disimulaba. Sus cartas, aunque no quejosas, sólo hacen referencia a bagatelas. Hablan de libros muy buenos que se compran baratos, casi regalados. 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 "Cyrano" (usted perdone, le escribe a su amigo Ferrando, no recuerdo cuántas 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".

Nada hay que indique un entusiasmo avivado por el contacto con la ciudad maravillosamente soñada, o con los hombres a quienes desde lejos admiraba. Es un fracaso de su imaginación que podía preverse: un alma como la de Quiroga, sustancialmente auténtica y sincera hasta no poder encubrir sus impresiones, nunca llegaría a congeniar con un ambiente supercivilizado, lo que equivale a decir ultra artificial. El inmenso rumoreo que necesitaba para dar vuelo a su vocación no estaría allí sino en el polo opuesto, en medio de las florestas profundas. El lo ignoraba aún y arrastraba por la enorme colmena su desilusión, como una clámide arpiamente desgarrada.

Para colmo, el desatino con que administró sus recursos y otros olvidos y faltas muy suyos, iban a originarle una situación desesperante. Un buen día notó que no le quedaba un centésimo y comenzó el peregrinaje sórdido por las casas de préstamos. Joyas, valijas, ropas, fueron a engrosar las estanterías y vitrinas de los Montes de Piedad, hasta verse más implume que el gallo de Morón. A mayor

desgracia había extraviado —¡cuándo no!— la dirección de sus familiares, y los S.O.S. con que los bombardeaba no llegaban a su destino. Solo e indigente en una inmensa ciudad, los días se le tornaron pavorosos. Conoció el hambre y cosas peores, como el tener que pedir a compatriotas curros sumas de mendicante, un franco o dos, apenas lo suficiente para comprar un pan y un pedazo de queso. Tuvo que vivir a los saltos en buhardillas. Desterrado de las barberías, el óvalo de su rostro se vió asaltado por barbas, que crecían como malezas alrededor de las ruinas en las tierras tropicales. Fue, en verdad, un áspero aprendizaje del infortunio y la miseria.

Finalmente los familiares se enteraron de sus aprietos y de inmediato lo auxiliaron. Volvió con pasaje de tercera. Su indumentaria revelaba a la legua la tirantez pasada. 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 le 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".

—Seguramente, lo amonestó el viejo Cordero, mientras todos se preocupaban de sus maletas, tú te pasearías por el andén silbando, con las manos en los bolsillos y la cabeza llena de pájaros. Siempre serás el mismo...

Y como Horacio sonriera, dando por merecido el reproche, se apresuró a abrazarlo piadoso, como a alguien que jamás podrá andar solo por el mundo.

París quedaría en la memoria de Quiroga semejante a una mancha anodina y borrosa. Cuando las incidencias de la conversación traían a flote el tema de su viaje y de su estada en aquella ciudad, lo dejaba rápidamente languidecer como asunto sin atracción. Y no se presume en tal indiferencia ningún rencor o deseo de eludir recuerdos de pesadilla. Una vez pasadas, tales peripecias se cuentan como galardones, sobre todo cuando se ha vivido idealizando a los héroes de Murger.

Su repudio traducía, más que una decepción, la inafinidad absoluta de su naturaleza con aquel medio. Ni el paisaje, ni los seres que necesitaba su genio para desarrollarse residían allí. Su espíritu precisaba otras correspon-

dencias y estímulos: de ahí su desdén por aquellos lugares a los que jamás deseó volver".

A los valiosos datos allí recogidos pueden agregarse ahora los que aporta el estudio de este *Diario*. La anotación se inicia, en la primera libreta, a las 7 a. m. del 21 de marzo de 1900 —fecha de la partida del Salto, a bordo del *Montevideo*—, y concluye, en la segunda libreta, en París, el 10 de junio del mismo año, a las 11 horas y 18 minutos (3). Es decir: el *Diario* se interrumpe antes de que Quiroga haya salido de París. En una de las últimas páginas había observado que la libreta se concluía y anunciaba que continuaría sus anotaciones "en un cuaderno de 10 cts." (4). Este cuaderno no ha sido encontrado. Quedan en blanco, por lo tanto, los días que transcurren desde el 10 de junio hasta el 12 de julio de 1900, fecha en que llegó a Montevideo en el *Duca de Galiera* (5).

Al consultar estas libretas es necesario tener un cuidado especial. No hay que olvidar, ante todo, que la anotación cotidiana se presta a la exageración del detalle reciente al tiempo que puede disimular u olvidar las líneas fundamentales de un proceso o de un carácter. Su valor es, en cierto sentido, estadístico y el lector debe tener siempre presentes los sucesivos toques con que se va revelando un suceso o un alma. Por eso, el que consulte el *Diario* se sentirá necesariamente perplejo ante el móvil del viaje que no resulta nunca indicado explícitamente. A lo sumo, aparece alguna mención equívoca. Véase, por ejemplo, la anotación de abril 4, a las 8 a. m.: "Acabo de levantarme. He pensado anoche sobre la imbecilidad de este viaje, extraño, perdido, raro, tal vez risible para los pasajeros". O la de abril 6, a las 5 y 35 p. m.: "Viene á mi cabeza, á veces, por ráfagas, la ilusión de que podría estar en Salto, en la esquina, viendo pasar gente que conozco, de noche templada y suave, viéndola, ó acaso bailando... En esos momentos reniego formalmente de haber emprendido este viaje, el

(3) Quiroga era amante de estas precisiones.

(4) "Pensé —hace 20 días— que esta libreta llegaría por la mitad. Bien veo que con esta sucesión de impresiones, necesitaría 4 en un mes. Mañana la concluyo. Siento no tener dinero para comprar otra —Escribiré en un cuaderno de 10 cts." (junio 9).

(5) En la lista de pasajeros que desembarcaron en Montevideo, figura bajo el nombre retocado de: "Quiraga, Orazio", y con la profesión de "giornalista". (Véase Dirección de la Marina Mercante, Sección Estadística, "Lista de entradas de pasajeros vía ultramar", tomo 28, año 1900, carpeta julio.)

más estúpido de los que he hecho, estúpido, sí, estúpido; me volveré idiota y genovés...”.

Es posible, por lo tanto, preguntarse: ¿Por qué fue 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 (6). Pero el *Diario* es absolutamente reservado al respecto, y en ningún momento Quiroga insinúa que haya intentado participar de la intensa vida literaria de París. La única anotación en este sentido es la del episodio en el *Café Cyrano*, al que concurrían muchos hispanoamericanos que se agrupaban en torno de Enrique Gómez Carrillo. Pero hasta la misma circunstancia de que Quiroga no haya congeniado con el temperamental guatemalteco y que, por el contrario, le haya manifestado una clara hostilidad, parece señalar más su alejamiento de todo cenáculo. En cuanto al encuentro con Rubén Darío, que mencionan sus biógrafos, debió acontecer (si no es apócrifo) en los días transcurridos entre la última anotación del *Diario* y su partida de París.

Penetrando ya en el terreno de la hipótesis, y apoyándose en algunas ambiguas indicaciones del *Diario*, es lícito señalar un motivo —casi inconfesable— para el viaje: la conquista de París. Así enunciado, el proyecto parece demasiado fantástico. Sin embargo, es posible que el joven —que se creía, con razón, destinado a la gloria— lo reservara para su más íntima contemplación y, por lo mismo, no lo confiara al papel, demasiado ajeno. Se explicaría así su silencio obstinado; a esta luz cobrarían nuevo significado algunas anotaciones. Por ejemplo la de marzo 30, al partir de Montevideo: “*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 la última vez. Hasta creí que la gente que llenaba el muelle me miraba fijamente como á un predestinado...*”. O la de abril 3, en que confiesa 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*

(6) En su Autobiografía, Rubén Darío ha expresado con vivacidad esta aspiración suprema. Dice allí: “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” (Madrid, Mundo Latino, s./a., cap. XXXII, pág. 112).

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 complace de su propio destino con estas palabras: “*¡Oh brillante porvenir de literatura, perdido porque faltó un día qué comer!*”

La lectura del *Diario* suministra, en cambio, otros motivos de atracción que permitirán contestar en parte y en términos menos conjeturales la pregunta formulada. Ellos son: la Exposición Universal de París y las competencias ciclistas. En efecto, en los meses en que Quiroga visitó París se inauguró la cuarta Exposición Universal con sede en la capital francesa. Era un esfuerzo gigantesco que impresionó fuertemente al joven como se desprende de sus anotaciones, por lo general tan sucintas. Y lo que evidencia su sensibilidad es que Quiroga haya subrayado más los valores estéticos que el mero progreso material que la Exposición significaba. Una publicación salteña de la época confirma una de estas atracciones al anunciar la partida de Quiroga y expresar que “*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*” (7).

Rivalizando con esta atracción, y aparentemente igualándola, aparecen las carreras de ciclismo. Quiroga le dedica muchas páginas del *Diario* y en ellas se puede captar el eco vivo de su entusiasmo. Para el joven, no era el ciclismo sólo un espectáculo. El era, ante todo, un corredor. Sus biógrafos han evocado ya sus hazañas primeras, su contagiosa devoción que le permitió fundar el *Club Ciclista Salteño*, su fracaso en las competencias montevidéanas. Una de sus más comentadas pruebas fue la de unir (en compañía de otro entusiasta, Carlos Berruti) las ciudades de Salto y Paysandú, en un viaje en bicicleta realizado a fines de 1897. La prensa periódica salteña la registró, con verdadera complacencia, calificando a los jóvenes de “*esforzados pioneros*” y publicando en uno de sus órganos la crónica o *diario* del viaje, obra —presumiblemente— del propio

(7) Véase La Reforma, año III, Nº 688, Salto, marzo 20, 1900, pág. [1], col. 4. Las colaboraciones mencionadas se transcriben, íntegras, en el Apéndice documental, Sección D) Correspondencias desde París.

Quiroga (8). Y hasta es posible documentar ahora con sus propias palabras la exaltación que le producía la carrera: "porque 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!*" (9). 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, por fin al avión. Por eso, pueden considerarse como fundamentalmente sinceras y no como mera *boutade*, las palabras con que confió a su amigo Julio E. Payró los motivos de su viaje: "*Créame, Payró, yo fui a París sólo por la bicicleta*". Quizá se deba descontar un pequeño margen de exageración en el recuerdo ya que en 1900 la Exposición Universal y la atracción artística de la gran ciudad contribuyeron sin duda a decidir fuertemente la realización del viaje. Pero lo que parece indiscutible, es el valor de esta declaración que desnuda, con tanta nitidez, una pasión juvenil (10).

Conviene aclarar, sin duda, que aún en el caso de que Quiroga hubiera ido a París atraído *únicamente* por el ciclismo, esto no significaría que, a su juicio, la vocación deportiva fuera más poderosa que la literaria. Y precisamente en este mismo *Diario* se encarga de despejar todo posible malentendido al escribir, en marzo 20: "*Nota en esta ocasión que en iguales circunstancias —cuando oigo que hablan de literatura— me crispo como un caballo árabe. Fijo mucho la atención sobre ciclismo, ú otro asunto cualquiera que me domine. 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?...*"

(8) Véase Delgado y Brignole, obra citada, págs. 53-56. No se menciona allí esta hazaña juvenil, quizá ignorada por sus biógrafos. Para la información previa al viaje, consúltese La Reforma, año I, Nº 20, Salto, noviembre 25, 1897, p. 2, col. 5. La crónica aludida en el texto fue publicada por el mismo periódico en diciembre 3, 1897, p. 2, col. 1-3; se transcribe íntegramente en el Apéndice documental, Sección B) Primeras publicaciones, Nº 1.

(9) Véase el texto completo en la Revista del Salto, año I, Nº 10, Salto, noviembre 14, 1899, págs. 82-83.

(10) A propósito de esta misma declaración, me preguntaba certteramente Julio E. Payró: "*¿Se imagina Ud. a Quiroga llamando a la puerta de Henri de Régnier?*"

Sin embargo, no basta determinar los motivos del viaje. Para un observador actual uno de los atractivos mayores de este episodio parisino es que se desarrolló de una manera completamente distinta a la que planeara su protagonista. 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, se convirtió, por obra del azar, primero, en una decepcionante travesía (11), y, luego, en una sórdida aventura. Al quedar incomunicado de su familia y sin dinero, París resultaba una cárcel y la vida allí le obligaba a reproducir, involuntariamente, el suplicio de Tántalo. Así lo sentía Quiroga al escribir en junio 6: "*Bastante tranquilo. Pero no tengo con qué comer, y espero que cuando baje me den algo. Iré esta tarde á la Exposición. No tanto por verla, como por pasar de una vez la tarde que me mata. Esto parecerá increíble, pero es verdad*"; o al apuntar, como resumen, dos días antes: "*La estadía en París ha sido una sucesión de desastres inesperados, una implacable restricción de todo lo que se va á coger*".

El hambre había transformado 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 á los cuatro vientos del bienestar y la gloria*". El hambre lo había acorralado, aislándolo, moldeando su visión. El 8 de junio lo señala él mismo: "*¿Es esto acaso vida? Yo he sufrido algunas veces; por amor, por pesimismo, aun por dinero; ¿mas es posible com-*

(11) El 31 de marzo anota: "*¡Qué mortal pesadez! ¡Qué aburrimiento tan enorme! A veces me fastidio horriblemente en el Salto, entre mis amigos, mis cosas, etc... ¡Y que no será aquí, solo entre italianos, genoveses y napolitanos, groseros é indiferentes! Pensar que ésto durará 20 días!*". Y el 22 de abril, víspera del desembarco en Génova, resume sus impresiones en estas líneas: "*Por fin concluye este viaje. Es ya sabido que mañana llegamos á Génova, a las 5 p.m, más ó menos. Ya esto amenazaba ser fatal. Yo creo que toda la vida he estado embarcado, que no tuve nunca amigos, ni parientes, ni novia. Nadie, absolutamente nadie —por más fuerza de imaginación que se haga— es capaz de figurarse lo que es un viaje de estos. También caí yo en la soncera 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 limpidez del agua*".

parar 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 á que me den de comer, como un pobre diablo que viene á las mismas horas á situarse en un paraje, por donde sabe pasará un caritativo cualquiera?" Por eso podrá escribir, al día siguiente, como conclusión a estas penosas reflexiones y como exprimiendo la la esencia de esta enseñanza de la miseria: "En cuanto á 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 ó 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 aquí 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 ó el pueblo es mejor que París. ¿Qué tenemos que decir á 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 divierten los demás; yo en Salto. ¿Diré por lo tanto que esto es mejor que aquello? Sería una estupidez".

Incidentalmente, el *Diario* contribuye a completar en pequeños detalles la narración de sus biógrafos. Así por ejemplo, de sus discretas indicaciones se desprende que el comercio del joven con las grisetitas le dejó algo más material que "el entumecimiento de un pájaro tropical en la nieve". Así, también, sus páginas aclaran que si el joven se dejó crecer la barba fue por decisión voluntaria, quizá por capricho, no por carecer de recursos para acudir al barbero(12). Hay muchos otros ejemplos que sería ocioso

(12) El 4 de abril anota, entre otras cosas: "Yo me dejo la barba que tiene medio centímetro, el pelo largo y el cuerpo flaco. Unos me toman por sonzo, otros por loco: sobre todo lo primero".

enumerar ya que están al alcance de cualquier lector curioso en las notas al *Diario*.

Si la nueva información aportada por el *Diario* no llega a cambiar el signo del conocido retrato juvenil de Quiroga, ella permite, por lo menos, una visión más coherente e íntima de la aventura parisina, al tiempo que con los motivos que incorpora —la Exposición Universal de París, los museos, las competencias ciclistas— modifica y reorganiza el el cuadro total en torno de un nuevo eje de simetría.

II

EL PROTAGONISTA

El interés del *Diario* no se reduce a su aporte biográfico. Sus anotaciones constituyen, cronológicamente, el primer documento que permite el acceso a la intimidad de Quiroga. En tal sentido, su importancia es fundamental. No corresponde realizar aquí un examen exhaustivo; apenas si es oportuno subrayar las tendencias dominantes en el carácter del joven Quiroga, tal como las acerca su propia anotación cotidiana.

Ante todo, es preciso señalar la naturaleza especial de este *Diario*. Por indicaciones reiteradas parecería que Quiroga registró las incidencias de su aventura para comunicárselas luego a sus amigos del Salto —a aquellos muchachos con los que actualizó el grupo de los *mosqueteros*—(13). En algunos momentos se dirige directamente a ellos, como si estuvieran presentes. Así, por ejemplo, anota en abril 8, nostálgico ya, y extrañando a la novia: "Pienso en este momento que Vds. 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 á pasear, sin pensar en nada más de lo que

(13) Hacia fines de 1896, en la ciudad del Salto, Quiroga y tres jóvenes de su edad habían renovado la fraternidad de los *mosqueteros*. Los papeles habían sido distribuidos así: "D'Artagnan, Horacio Quiroga; Athos, Alberto J. Brignole; Aramis, Julio J. Jaureche; Porthos, José Hasda. (Véase, para mayores detalles, Delgado y Brignole, obra citada, pág. 67.)

quieran, y que Vds., todos Vds., pueden verla, que la verán y no sentirán siquiera la más leve emoción, cuando yo, que estoy á 1000 leguas, tiemblo sólo de pensar que algún día la veré. . .” O cuando se pregunta, el 13 de abril: “¿Qué haré mañana, Sábado de gloria, en este maldito vapor, cuando Vds., estén tan tranquilos parados en la calle Uruguay y Sarandí viendo salir a la gente de la Iglesia?” O cuando en París, durante una de sus crisis de angustia, anota (el 3 de junio): “Acabo de levantarme. Hasta ahora he conseguido dormir bien. Me despierto varias veces á la noche, y, sueña lo que sueña, 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 cambiara la Gloria por la seguridad de comer tres días seguidos!”

Podría creerse que esta forma, casi oral, responde únicamente a la costumbre, ya arraigada, de dialogar con los amigos, de confiarse a ellos en los momentos de mayor intimidad, lo que tendería a transformar el *Diario* en un largo monólogo. Pero el propio Quiroga se ha encargado de iluminar el punto, al escribir —en uno de sus momentos más patéticos, cuando se ha visto obligado a aceptar la limosna de unos francos— el 5 de junio: “A Vds., mis amigos, que leerán todas estas líneas, les deseo que nunca pasen por lo que estoy pasando yo”.

Sin embargo, lo cierto es que nunca confió la existencia de este documento a sus amigos y que hasta hoy les era completamente desconocida. Aun más; como sus mismos biógrafos lo indican, Quiroga fue siempre extremadamente reservado sobre su aventura parisina. ¿Qué pudo haber cambiado su primera decisión? El mismo *Diario* se encarga de contestar esta pregunta. El jueves 7 de junio escribe: “Estoy en el Jardín de Nôtre-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 “*revêrie*”, como si nunca más volviera á 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 á 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 á esa, lloraría, sí, lloraría abriendo los brazos á mi Madre, á mis amigos, á las tardes y á 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, está la causa de su reserva, de su silencio, sólo alterados por la comunicación de alguna trivialidad, de alguna rápida confianza.

La anotación casual y diaria permite captar el ser humano en su espontaneidad, pero, también, en su incoherencia. Por eso es necesario reiterar aquí las advertencias —ya formuladas— a propósito de su utilización como ejemplos. Hay que saber distinguir entre los numerosos rasgos, no jerarquizados, aquellos que son permanentes, y aquellos que son meramente accidentales. A esta dificultad, inherente a todo diario, se suma, en este caso, la dificultad accesoria de que Quiroga esté registrando sus reacciones en una época de transición, mientras se va formando su carácter.

Cualquiera que recorra cuidadosamente el *Diario* advertirá en seguida que en su autor cohabitan dos personalidades: la de un muchachón orgulloso y mimado, amante del juego, del baile, del *flirt*, del ciclismo, y la de un poeta decadente, que se sabe destinado a la más alta gloria, que utiliza 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, no para distraerse y olvidar a su amada (abril 11); anota, con puerilidad, primitivos retruécanos en italiano o en francés (abril 7, mayo 29); y después de mucha hambre y de mucho orgullo herido, reconoce con franqueza: “No tengo fibra de bohemio” (junio 8).

El otro es mucho más complejo y merece atención preferente, ya que en sus rasgos se superponen auténticos sen-

simientos y auténtica angustia con la estilización literaria de esos sentimientos, de esa angustia. Y es necesario, en cada caso, separar cuidadosamente la pintura sin dañar el rostro. Porque Quiroga no sólo vive su aventura decadente. También se contempla vivir. Así, desde las primeras páginas, ofrece esta estampa de sí mismo: “He sentido algo nuevo. Estoy abordo, pronto á 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 é 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 quien sabe cuando, y que no hemos podido despedirnos de ella...” (marzo 21).

En muchos casos la retórica finisecular le hace convertir sus impresiones en ejercicios literarios. Por eso le hablará a su novia ausente en estos términos: “...estoy seguro de que en ese angustioso momento no dudabas de mí y hallabas las más olvidadas oraciones de niña para angelicard tus lágrimas”; y 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). O al comunicar algunas de sus reflexiones sobre el amor no podrá dejar de anotar: “No sé hasta que 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 á amar á otra, será una metempsicosis bizarra, deponiendo sobre la practicidad que está delante nuestro, el cariño y ternura que ofreceríamos a la otra” (marzo 25). En algunos casos pontificará, pretendiendo dar trascendencia a estas trivialidades: “Realizo el sueño de que hablaba Alberto: Una buena mañana ó tarde de primavera, pasearme por el buque con el cigarro en la boca, 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 á venir, que, como lo que pasó, tiene el encanto de lo dulce de la lontananza azulada ó en el desastre anterior, porque nos transportamos tal como sentimos en el momento, tal vez venturosos, tal vez nostálgicos —pero alejados de la acción— á lo muerto á lo que á su vez espera impasiblemente el tiempo que ha de estelarlo en nuestra vida. ¡Ley eterna de impotencia y de angustia, que nos hace siempre abjurar de lo que nos hemos prometido de bueno, porque hoy como ayer hemos deseado otra cosa, otro algo que la existencia no cumple, llegando á formar la vida de intuiciones y retrocesos, marcados dolorosamente en nuestra memoria por la pena de lo que pasó o espera a su vez la hora de deslizarse. Contraste eterno de lo existente, herencia fatal que pone en nuestros nervios el germen de una esperanza que será semilla muerta, y que á su vez tendrá en nuestra memoria la vida de una semilla fértil, porque pasó, porque no es más. La gran dicha es figurarse que el momento en que deseamos ó recordamos algo, es el instante feliz de nuestra vida. Ser una extensa florescencia, sin esperar el fruto que será podrido y sin desear la cosecha anterior que está anulada. No vivir más que de eso, exprimiendo de la esperanza todo el jugo que pueda dar, beberlo de un sorbo, y no buscar ni en sueños la germinación de lo que abortará de seguro” (abril 3). Y con una curiosa mezcla de insincera idealidad y verdadero egotismo analizará su capacidad erótica, considerando unas veces a la mujer un instrumento de placer, como cuando escribe, el 25 de marzo: “...siento un infinito deseo de caricias, de ternura que sea para mí, de brazos blancos y suaves que me abracen amorosamente”; o intentando precisar, otras veces, sus verdaderos sentimientos: “...estoy convencido de que —en mí— el amor es solo uno, prolongado á través de los olvidos y de las fisonomías. Después de querer á la que quiero, querré a cien más, como si vuelvo á ver á las que he querido, las vuelvo á amar de nuevo—” (junio 1º) (14).

(14) Durante toda su vida, Quiroga estudiará el tema del amor, y se estudiará a sí mismo, enfrentado a la pasión ó a la aventura. Gran parte de su obra literaria más ambiciosa está dedicada a explorar el tema. Por eso, estas observaciones, y otras que se recogen en el curso de este ensayo, adquieren —por encima de su valor intrínseco— un enorme valor de referencia. Véase, al respecto, mi ensayo sobre Objetividad de Horacio Quiroga (Montevideo, Número, 1950). [Reproducido en este volumen bajo el título de Una perspectiva.]

Detrás de esta retórica y de esta verdad se encuentra un joven para quien la soñada aventura ha de convertirse en amarga burla, un señorito criado entre sus familiares, mimado y protegido. París lo acoge con esa impersonal indiferencia de la gran ciudad extranjera. Quiroga, que en Salto —y aún en Montevideo— era alguien, se encuentra aquí entregado a su soledad, anonadado. Y antes de que haya podido endurecerse en tal aprendizaje, lo acosa el hambre y debe mendigar. Y aunque su orgullo (su honor) le impedirá el ruego, no le evitará el bochorno de la limosna aceptada. Al leer las páginas en que Quiroga anota su miseria, se siente, por 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 é 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 todo lo que es máscara, 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. Aún cuando cae 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 de este *Diario* es la de un ser —entero— que vive.

III'

LA INICIACION LITERARIA

El *Diario* constituye, también, un valioso documento para el estudio de la iniciación literaria de Horacio Quiroga —tema que no ha obtenido aún la atención minuciosa

que merece y del que se indicarán aquí sucintamente las etapas fundamentales—. En realidad, el *Diario* ocupa un lugar inestimable entre los textos —inéditos o publicados— que permiten trazar las primeras etapas de su formación, junto al cuaderno de composiciones juveniles, y a los trabajos divulgados en la prensa periódica y literaria (especialmente en la *Revista del Salto*) durante los años 1897-1900. No todos los testimonios aquí convocados presentan el mismo valor. En general, puede anticiparse que más que por su calidad literaria intrínseca, deben estimarse por su carácter de piezas insustituibles que iluminan —con ejemplar nitidez— el tránsito del joven Quiroga de un romanticismo, ya anacrónico, a un modernismo ingobernado y estridente. En esos años fermentales que abarcan el último lustro del siglo, Quiroga sufre la sucesiva influencia formativa de un Bécquer, de un Lugones, de un Poe. De estas contradictorias experiencias literarias surgirá —cada día más depurado y personal— su fuerte arte narrativo (15).

En las páginas que siguen se trazará la iniciación literaria de Quiroga hasta su regreso de París. El periodo subsiguiente, que corre desde ese momento hasta la publicación de *Los arrecifes de coral* en 1901 —y para el que se posee un documento único: el cuaderno preparatorio de dicha obra— será objeto de un próximo estudio en el que se completará la intervención del poeta en los orígenes del modernismo uruguayo (16).

(15) Al publicar en 1904 *El crimen del otro*, ya podía anticiparle Rodó, en carta privada, el aplauso por la promesa de narrador que se evidenciaba en aquella colección de cuentos. Así le escribe: *“Me complace de veras ver vinculado su nombre á un libro de real y positivo mérito; que se levanta sobre los comienzos literarios de Ud., no porqu revelaran falta de talento, sino porque acusaban, en mi sentir, una mala orientación”*. Carta de José Enrique Rodó a Horacio Quiroga. (Montevideo, abril 9 de 1904.) Biblioteca Nacional. Sección Manuscritos. Archivo de José Enrique Rodó. Segunda Sección: Correspondencia. Serie I, Segundo Grupo.

(16) Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios. Montevideo. Primera Sección: Manuscritos. “Archivo de Horacio Quiroga”, Serie I, Primer Grupo, A, Nº 1: Originales de “Los arrecifes de coral”. (Fechados entre el 25 de febrero de 1900 y el 25 de julio de 1901.) Un cuaderno de 31 hojas y dos tapas; papel sin filigrana; dimensiones: 193 × 245 mm.; interlínea: 7 a 8 mm.; estado de conservación: bueno. Ver Cincuentenario de “Los Arrecifes de Coral”, en Número, año 3, Nº 15-17, Montevideo, julio-diciembre, 1951, pp. [298]-343. [Reproducido a continuación en este volumen.]

A) Composiciones juveniles

Entre los documentos y originales donados por D. Darío Quiróga, hijo del narrador, al Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios se cuenta un cuaderno que preserva algunas composiciones juveniles (notas, poemas, narraciones), compuestas por Horacio Quiroga entre 1894 y 1897 (17). De los 43 trabajos que contiene, 22 están firmados con la inicial H.; 10, con la inicial A.; uno, con las iniciales J. J. J.; y los 10 restantes son transcripciones de poetas y prosistas de la época (18). No es difícil conjeturar a quienes corresponden las iniciales. A. es, sin duda, Alberto J. Brignole; H., Horacio Quiroga; J. J. J., Julio J. Jaureche. El origen de este cuaderno se halla indicado por A. en la última página, en estos términos:

"Hace ya casi un año que comenzamos á escribir nuestros pensamientos en aras de la amistad que profesamos al amigo. En ese corto tiempo, hemos dejado entrever algunas de nuestras ideas, ocultando muchas por la imposibilidad de darles la forma y el color que queríamos. Bien ó mal, hemos llenado lo que nos propusiéramos, concluyendo hoy de dar fin á estas páginas, dulce recuerdo de otros días. El amigo llevará consigo las memorias de tantas y tantas cosas que hemos sentido. Que recorra de cuando en cuando" [Aquí se interrumpe] (19).

Iniciado seguramente en Montevideo, en los primeros meses de 1896, cuando los *mosqueteros* se sentían nostálgicos de la patria chica, el cuaderno serviría para fortalecer los vínculos y mantener encendida la memoria del Salto. Así lo revela A., con precoz nostalgia, en la primera com-

(17) Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios. Montevideo. Primera Sección: Manuscritos. "Archivo de Horacio Quiroga", Serie I, Tercer Grupo, Nº 1: Composiciones en prosa y en verso firmadas por A. [Alberto J. Brignole], H. [Horacio Quiroga] y J. J. J. [Julio Jaureche]. (Entre 1894 y 1897.) Un cuaderno de 48 hojas y dos tapas; papel con filigrana; dimensiones: 182 x 293 mm.; interlínea: 8 a 16 mm.; estado de conservación: bueno.

(18) Se transcriben composiciones de: M.[anu]el Gutiérrez Nájera, Abraham López Penha, García, Gustavo Adolfo Bécquer, [José] M.[aria] Samper, (Padre) Luis Coloma, Federico Balart y Leopoldo Lugones.

(19) En rigor, no se trata de la última página del cuaderno, ya que ésta ha sido arrancada; es la última de las que se conservan, y como puede verse por la transcripción, deja inconcluso el texto. Debe señalarse, asimismo, que al arrancar la última página ha desaparecido también la primera.

posición que se conserva: *Recuerdos* (20). El cuaderno se convirtió pronto en el confidente de los dos amigos. Escribían no sólo para desahogarse; escribían *para el amigo*. E, insensiblemente, convertían en sustancia literaria sus estados de ánimo, sus pasiones, sus pensamientos, sus ambiciones. En algún momento hasta podría sospecharse que muchas de las páginas de acento más aparentemente autobiográfico sólo eran, en verdad, ejercicios retóricos (21). En el cuaderno registraban —con cuidadosa y, a veces, rebuscada caligrafía (22)— esos instantes en que se sentían vivir. Y era el espejo del suceder cotidiano, el testigo de sus ocios estudiantiles (23).

Con fervor repetían a sus mayores, viviendo sus horas según el modelo bécqueriano o campoamoresco. Se apresuraban a saborear la nostalgia de lo que recién habían perdido; convertían sus escaramuzas eróticas en irredimible pasión, su natural impaciencia poética en titánica fuerza. Estaban dominados por una melancolía heredada de los románticos, y cultivaban su duelo —contra lo que aconseja el fuerte Píndaro—. Y su prosa y su verso, se teñían de matices elegíacos con los que imitaban las complejas formas de la pasión.

Pero sus composiciones no respondían al mismo espíritu. Había en A. una mayor candidez, una actitud más positiva y dinámica; H. parecía considerarse (como Eça de Queiroz y sus amigos), un *"vencido da vida"*. En algunas páginas de este cuaderno acusa, de manera muy directa, la influencia de una olvidada obra de Max Nordau: *El mal del*

(20) Véase el texto completo en el Apéndice documental, Sección A) Composiciones juveniles, Nº 1.

(21) Hacia el final del cuaderno, y con escasa distancia una de otra, se recogen dos composiciones (una de H., otra de A.), que parecen variaciones más o menos retóricas sobre el mismo tema. Ambas se titulan *Póstuma*; ambas muestran el tema de la muerte estrechamente vinculado al de unos amores contrariados. Quiroga utilizó parte de su nota para otra publicada, un año más tarde, en *Gil Blas*. (Año I, Nº 18, Salto, noviembre 13, 1898, pág. 1, col. 1.)

(22) En alguna página caligrafiada por Quiroga, la terminación de las palabras y las tildes se prolongan en una rebuscada gota de tinta que dibuja una lágrima.

(23) Ocasionalmente ejercían los jóvenes la autocritica. Así, por ejemplo, al concluir Quiroga una composición en prosa, titulada: *Mi amada*, comenta: "(El último párrafo no lo he sentido. Lo puse sin darme cuenta por qué)".

siglo (24). Y en composición titulada, proféticamente: *Sombras*, exaltaría al protagonista de aquella obra, Guillermo Eynhardt, cuyo nombre habría de usar, un año más tarde, como seudónimo (25).

Repetidas veces traza Quiroga su autorretrato moral y psicológico y acentúa, con moroso deleite, los rasgos oscuros (26). Cuando examina la pasión, la considera pasada e irrecuperable; abre el pecho para enseñar la llaga (27). Su concepción del mundo, a los 18 años, es materialista y cabe en algunos aforismos con los que afila su pluma y recoge el eco inarmónico de muchas lecturas. En tal sentido resultan típicos estos que copia bajo el modesto título de *Dos o tres definiciones*:

“Genio —*Neurosis intensa*

“Amor —*Crisis histérica*

“*Inspiración —Un trago más de agua ó un bocado más*

“*Amargura —Pobreza de glóbulos rojos*

“*Inteligencia —Más ó menos fósforo*

“*Goce —Crispación de la médula espinal*

(*Bartrina*) (28)

“*Soñar —Rozamiento del cuerpo contra las sábanas—*”.

Este pesimismo materialista lo lleva en determinado momento a defender el suicidio, en un artículo elocuente, pretextado por un suelto periodístico. Entonces escribirá unas palabras que el tiempo le obligaría a vivir: “*El en-*

(24) En *Sombras* señala Quiroga, explícitamente, cuál era la afinidad que lo unía al melancólico y lamentable héroe de Nordau. El joven leyó seguramente *Die Krankheit des Jahrhunderts* (Leipzig, 1889) en la traducción de Nicolás Salmerón y García, publicada por F. Sempere y Compañía en Valencia (2 vol., s.a.).

(25) Véase el texto completo en el Apéndice documental, Sección A) Composiciones juveniles, Nº 2.

(26) En la página titulada: ¡Es natural!, o en el retrato, casi autorretrato, de un pesimista de 17 años, que recoge, junto a otras cosas, bajo el título común de Algo, aparecen acentuados los rasgos de sombra. Véanse ambos textos completos en el Apéndice documental, Sección A) Composiciones juveniles, Nº 3 y 4 respectivamente.

(27) Véase, como ejemplo, la nota titulada: *Decadencia*, cuyo texto completo se transcribe en el Apéndice documental, Sección A) Composiciones juveniles, Nº 5.

(28) Joaquín María Bartrina había escrito, textualmente:

Gozar es tener siempre electrizada

la médula espinal,

(Véase “*De Omni Re Scibili*”, en Algo, Colección de poesías originales, Barcelona, Librería Española de I. López, 1884, pág. 13.)

fermo 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 algo anterior y su musa no se avergüenza de dictarle los ritmos —tan fatigados entonces— de Gustavo Adolfo Bécquer. En ese momento, Quiroga repetía el caso tan curioso del creador cuya sensibilidad y cuya visión del mundo se adelantan a su estilo. El joven no había descubierto aún la forma que expresaría cabalmente sus invenciones. Y tentaba el verso. Pero no era un poeta auténtico, poeta de raíz, y nunca esta verdad fue más cruelmente notoria que en esta primera época de baluceo, de improvisación (29). Si hoy no pueden estimarse por su valor literario estos poemas, como testimonios de su orientación y como documentos de sus primeros ensayos, su valor permanece inalterado.

El cuaderno recoge, también, prosas o versos ajenos, copiados cuidadosamente por los jóvenes. Así pueden verse composiciones —en cuya selección no intervino siempre un estricto criterio— de Bécquer o de sus epígonos; de Balart, del padre Luis Coloma. Y si algunas de estas piezas pueden constituir un índice de sus preferencias, hay una, sobre todo, que cumple una función más importante aún, ya que permite fijar con absoluta precisión su ingreso en la corriente más viva del momento literario. Se trata de la transcripción, de puño y letra de Horacio Quiroga, de la *Oda a la desnudez* de Leopoldo Lugones. La fuerte composición del poeta cordobés precipitaría una evolución hacia el modernismo que debía de cumplirse fatalmente. En ella encuentra Quiroga el modelo insuperable del nuevo arte: la magia verbal, el poderoso erotismo, la fuerza y el empuje de las imágenes, la audacia y la pasión (30). Todo lo

(29) Era empeñoso, pero a veces no le alcanzaban las fuerzas para rematar un poema. En el cuaderno queda un patético testimonio de estos desfallecimientos. Es el fragmento titulado *Al Genio Azul* que permanece irrevocablemente inconcluso.

(30) “La «Oda» entró a constituir el alfa de su abecedario lírico” aseguran sus biógrafos. Asimismo afirman que el Dr. Alberto J. Brignole es responsable del descubrimiento de Lugones: “Estando en Montevideo, un día del año 97, Brignole, por casualidad, se encontró con un hallazgo excepcional. No se trataba, naturalmente, ni de un nuevo astro, ni de un tesoro escondido, ni de una llave mágica: era algo más grande que todo eso, el descubrimiento de un poeta. Había dado con él leyendo las páginas de una publicación translatina caída en sus manos al acaso. Había allí una «Oda a la Desnudez», firmada por un desconocido, Leopoldo Lugones, en la que todo parecía grandiosa-

que en Bécquer había alimentado su sensibilidad se encuentra ahora doblemente enriquecido por la perspectiva que le descubre Lugones. Quiroga emprendería entusiasmado la nueva ruta. El primer testimonio aparece inmediatamente. Se trata de una extraña narración, titulada *Rojo y negro*, que en el cuaderno está copiada después de la *Oda* (31). Su valor reside, sobre todo, en la pintura del ambiente fantasmal y de sensaciones ambiguas.

B) Primeras publicaciones

Hacia 1897 Quiroga se estrena en el periodismo literario bajo el seudónimo, tan significativo, de *Guillermo Eynhardt*. Según el testimonio de José María Fernández Saldaña y de sus biógrafos, Quiroga colaboró hacia esa fecha en el semanario salteño *La Revista*, que dirigía D. Luis A. Thevenet. No ha sido posible obtener —ni siquiera en la Biblioteca Nacional— ningún ejemplar del mencionado año, debiendo quedar, por ahora, en blanco las necesarias precisiones que las fuentes ya citadas olvidaron hacer (32).

Durante el 1898 Quiroga colabora espaciadamente en el semanario salteño *Gil Blas* que dirigían Luis A. Basso,

mente virgen: la simbología, la sonoridad, la fuerza lírica". (Véase Delgado y Brignole, obra citada, págs. 88-90.) Sin embargo, un año antes había sido publicada la *Oda*, como primicia, en la Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales, que editaban en Montevideo José Enrique Rodó, Víctor Pérez Petit, Daniel y Carlos Martínez Vigil. (Véase la publicación citada, año II, tomo II, N° 34, Montevideo, agosto 25, 1896, pág. 149, cols. 1-2). Por otra parte, Quiroga fecha su transcripción en diciembre de 1896. Lo más probable es que la haya recogido de la Revista Nacional.

(31) Véase el texto completo en el Apéndice documental, Sección A) Composiciones juveniles, N° 6. El original contrasta, por su caligrafía descuidada y su aspecto de borrador, con la elegante transcripción del poema de Lugones. Una observación curiosa: después de la *Oda* la letra de Quiroga pierde poco a poco sus caracteres ornamentales y narcisistas, volviéndose más nerviosa e improvisada.

(32) Véase, para toda esta sección, el breve artículo de José María Fernández Saldaña, *Iniciación literaria de Horacio Quiroga* (*El Día*, suplemento en huecograbado, año VI, N° 220, Montevideo, marzo 28, 1937, págs. [2] y [3]; también Delgado y Brignole, obra citada, pág. 74. Hay, asimismo, un artículo de Justo C. Morales, *Los comienzos literarios de Horacio Quiroga* (en *Nosotros*, 2ª época, año IV, N° 38-39, Buenos Aires, mayo-junio, 1939, pp. [78]/88). El autor manejó los cuadernos pero desconoce las primeras publicaciones periódicas y no ha visto "Los Arrecifes de Coral."

Asdrúbal E. Delgado y José María Fernández Saldaña (33). Su primera publicación documentable es un poema en prosa, titulado *Nocturno*, en que la audacia metafórica no supera la de estas líneas: "...la Luna que semeja un arco voltaico..." (34). Poco más tarde inserta unas *Reflexiones* en las que el filósofo de veinte años aconseja desconfiar del primer amor y asegura que "el verdadero carácter del amor es el sufrimiento". Y decreta, como conclusión: "Amor que no lleva en sí una contrariedad inmensa, no es amor. Si creemos amar, pronto el llanto nos nublará la pupila" (35). Unos números después, súbitamente envejecido en diez años, efectúa una prematura despedida a su juventud en un breve artículo: *Simbólica* (36). Todas estas páginas no superan, en realidad, el estilo y la orientación del cuaderno de composiciones juveniles. A lo sumo, una mayor seguridad en la dicción y en el trazo, revela el progreso logrado en poco menos de dos años.

La contribución más importante de Quiroga al semanario, la que lo muestra poseedor de un interesante instrumento poético, es el poema modernista que titula *Helénica* (37). En sus versos se transparenta claramente la influencia de Lugones. En el número 18 publica el joven su última colaboración: *Póstuma*, donde evoca, con la sosegada melancolía del que siente próxima su muerte, unos amores imposibles: "Pudiéramos haber sido felices, si tú me hubieras querido un poco, si yo te hubiera comprendido más" Los dos primeros párrafos ya los había utilizado en la página homónima recogida en el cuaderno de composiciones

(33) El primer número de *Gil Blas* fue publicado en julio 18 de 1898; el último, en diciembre 7 de 1898.

(34) Véase *Gil Blas*, año I, N° 5, Salto, setiembre 14, 1898, pág. 1, col. 2. El seudónimo aparece alterado así: Eynhardt.

(35) Véase *Gil Blas*, año I, N° 9, Salto, setiembre 11, 1898, pág. 2, col. 1. Esta vez el seudónimo se convierte en Eynhardt. Vale la pena comparar este artículo con uno que publicaría más tarde en la Revista del Salto: *Post-Amor*. (Año I, N° 3, Salto, setiembre 25, 1899, págs. 19-20). Allí defiende Quiroga una actitud egoísta y llega a afirmar: "Se ama a una mujer, porque «nos» proporciona buenos ratos, y su hermosura provoca en nosotros un satisfactorio bienestar".

(36) Véase *Gil Blas*, año I, N° 12, Salto, octubre 2, 1898, pág. 1, col. 2, y pág. 2, col. 1. La ortografía del seudónimo fue respetada esta vez. Quiroga reprodujo, con leves retoques, este mismo texto en la Revista del Salto, año I, N° 12, Salto, noviembre 27, 1899, pág. 101.

(37) Véase *Gil Blas*, año I, N° 16 Salto, octubre 30, 1898, pág. 3, col. 2. Fue reproducido en la Revista del Salto, año I, N° 2, Salto, setiembre 18, 1899, págs. 16-17. Consúltense en el Apéndice documental, Sección B) Primeras publicaciones, N° 2.

juveniles, y aún cuando en esta segunda versión el tema ha adquirido mayor amplitud, no significa, en realidad, una verdadera superación. Todavía parece un *ejercicio literario* (38).

C) "Revista del Salto"

En 1899 intenta Quiroga una empresa de mayores proyecciones: la publicación de su propio semanario. La fecha es significativa. En este año de 1899 ya hacía dos que Carlos Reyles publicara la primera novela modernista uruguaya: *El extraño*, explorando simultáneamente la nueva sensibilidad y el nuevo lenguaje (39). Ya hacía un año que —en paradójico anacronismo— saliera a luz el *Canto a Lamartine* de Julio Herrera y Reissig, único volumen de versos que se publicó en vida del gran lírico y del que bien pronto éste renegaría. El mismo 1899 vería la edición —en elegante opúsculo— del *Rubén Darío* de José Enrique Rodó: penetrante glosa crítica del poeta y oportuna adhesión del joven ensayista al Modernismo. ("Yo soy un *modernista* también", escribía) (40). La labor de Quiroga se inscribe, pues, en los orígenes mismos del modernismo literario en nuestro país y debe ser juzgada proyectándola sobre ese fondo animado.

Es en este 1899 que Quiroga emprende la inaudita hazaña de publicar en el Salto una revista de tendencia modernista, con el subtítulo —que inmediatamente evoca la de Rodó y sus amigos—: *Semanario de literatura y ciencias sociales*. Contaba con la colaboración frecuente de Atilio y Alberto J. Brignole, de Asdrúbal Delgado, de José María Fernández Saldaña. Pero, contaba, sobre todo, con su enor-

(38) Véase Gil Blas, año I, Nº 18, noviembre 13, 1898, pág. 1, col. 1.

(39) El Diario preserva, felizmente, la opinión de Quiroga sobre este libro: "He concluido anoche de leer El Extraño de Reyles. No es mala obra. Le hallo los mismos defectos que á «Beba», «Primitivo», y «El sueño de Rapiña»: mucho prosaísmo de frase, bastante chavacanería, cierta presunción que respira toda la obra. Me parecen buenas cualidades la finura de las observaciones, cierta poesía y rectitud de algunas comparaciones e imágenes, la incisión de la palabra, y buen talento dialoguista. Total: una obra buena, no mucho" (abril 19).

(40) Véase, al respecto, mi ensayo sobre La generación del 900 en Número (año II, Nº 6-7-8, Montevideo, enero-junio, 1950, págs. 37-62). Consúltese, asimismo, mi libro, José E. Rodó en el Novecento (Montevideo, Número, 1950) y mi edición de Obras Completas de José Enrique Rodó (Madrid, Aguilar S. A., 1957).

me voluntad de difundir el nuevo credo estético, de realizarse poética y literariamente. Y lanzó su programa y desafío a un medio que necesariamente debía escandalizarse ante su actitud. Es claro que la *Introducción* con que presenta el nuevo semanario no contiene ningún pensamiento subversivo; apenas si alguna imagen altera la marcha normal del discurso (41). Desde la primera página Quiroga invita a colaborar a todos "los que en el Salto meditan, analizan, imaginan, y escriben esas meditaciones, esos análisis, esas imágenes". El propósito de la publicación no puede ser más sencillo: ofrecer una oportunidad para que alcance la luz esa producción que permanece desconocida. Y la necesidad imperiosa de publicar que siente toda generación ascendente se expresa con ejemplar nitidez a través de este programa que Quiroga sintetizó con gráfica imagen: "El aborto es siempre menos bochornoso que la esterilidad" (42).

El semanario no fue totalmente modernista. No hubiera podido serlo. Debió tolerar, incluso, la intromisión de texto ajenos a las letras y aún a toda cultura (43). Pero recogió suficiente cantidad de poemas y relatos de aquella tendencia como para escandalizar no ya a la ciudad del Salto sino a todo el país. Así, por ejemplo, el número 5 se inaugura con un artículo, titulado *Aspectos del modernismo*, en el que Quiroga acepta, con evidente desafío, el dicitario de "Literatura de los degenerados" con que se ha querido sniquilar a la nueva escuela. Toda la nota merece examinarse (44). También ostenta un acento de deliberada provocación el trabajo titulado *Sadismo-Masochismo* que firman conjuntamente Alberto Brignole y Horacio Quiroga. En realidad, se trata de una doble narración: la primera parte traza el delirio de un sádico, cuyo erotismo intelectual

(41) Por ejemplo, al escribir: "...cuando el genio vive en la sangre como una neurosis, cuando acaso con un golpe de alas se puede salvar una bruma tenaz".

(42) Véase Revista del Salto, año I, Nº 1, Salto, setiembre 11, 1899, pág. 1. El texto completo se transcribe en el Apéndice documental, Sección C) "Revista del Salto", Nº 1.

(43) Una empeñosa educacionista publicó a lo largo de siete números, pintorescas fichas "psicológicas" de sus alumnas, bajo el título, quizás excesivo, de Biografías escolares.

(44) Véase Revista del Salto, año I, Nº 5, Salto, octubre 9, 1899, pág. 37. El texto completo se transcribe en el Apéndice documental, Sección C) "Revista del Salto", Nº 2.

se complace en crudas visiones (45); la segunda, que afecta la forma de ensayo, trata de dibujar la compleja psicología del masoquista. La reacción aldeana contra tales páginas no se hizo esperar, y en el número siguiente ambos autores debieron publicar una *Aclaración o Definición de dos palabras: Sadismo y Masoquismo*, donde reivindican, con cierta pedantería estudiantil, para ambos términos el calificativo de *neurosis*, despojándolos implícitamente del significado de *vicios*, con que sin duda habrían sido designados (46).

Quizá no implique ninguna injusticia para los otros colaboradores de este semanario 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); pero puede sospecharse que estas colaboraciones fueron involuntarias. Y del grupo que realmente redactaba la revista el único que puso todo de sí fue Quiroga. Su colaboración fue abundante y de valor especialísimo para determinar las influencias que obran con mayor constancia en su formación (47). La *Revista* recoge, ante todo, los mejores frutos de su aprendizaje con Lugones —cuya famosa *Oda* reprodujo en el semanario— (48). Quizá el más obvio sea el poema que titula, transparentemente, *L. L.* Aunque, sin duda, no es el mejor. Quiroga ha forzado a su musa, ha incurrido en versos cacofónicos, y las imágenes logradas se resisten al olvido, no por su perfección o secreta gracia, sino por su extravagancia.

(45) En esta narración hay una imagen que prolonga morbosamente estos versos de la *Oda a la desnudez*:

"Yo pulsaré tu cuerpo, y en la noche
"Tu cuerpo pecador será una lira."

Brignole y Quiroga escribieron, entonces:

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

(46) Sadismo-Masoquismo, fue publicado en la *Revista del Salto*, año I, Nº 17, Salto, enero 3, 1900, págs. 135-137; la *Aclaración*, en el mismo semanario, año I, Nº 18, Salto, enero 15, 1900, págs. 148-49.

(47) Además de las colaboraciones firmadas, publicó muchas otras anónimas, bajo rubros tan diversos como *Teatro* o *Sociales*. Véase la lista completa en *Revista del Salto*, año I, Nº 20, Salto, febrero 4, 1900, pág. 166.

(48) Véase *Revista del Salto*, año I, Nº 4, Salto, octubre 2, 1899, pág. 30.

Versos como éstos pueden ser representativos:

"En el fondo de histéricos idilios
"Hay una gota amarga de fosfato
"Que acusa la impureza de los filtros".(49).

Una influencia mejor asimilada y de expresión más plena, trasluce el poema erótico que, sin título, publicó en el número 15. Aunque Quiroga aparece aquí *tout sonore encore* de los ritmos y la imaginación de la *Oda a la desnudez*, se advierte cierta tónica personal en el acento más duro y cortante de sus endecasílabos (50).

Como si no bastara la reproducción de la *Oda* en el semanario o el evidente homenaje que constituyen los poemas arriba indicados, Quiroga publicó en los números 11 y 12 un trabajo apologético y desordenado en el que su admiración por Leopoldo Lugones le dictaba estas frases:

"Como creador es un genio; como estilista es un coloso.

"Se impone, no seduce.

"Arrebata, no encanta.

"Han dicho que Lugones —perdiendo con los años la fogsidad— 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 esgrimirlo, caerá.

"Entretanto, vive en perpetua excitación y nosotros en constante deslumbamiento.

"El tiene lo primero que es el genio y nosotros lo segundo que es el primer poeta de América"(51).

Pero ya las páginas de Quiroga en la *Revista del Salto* empezaban a reflejar una influencia que sería mucho más duradera, una influencia que, en realidad, actuaría en el joven escritor como agente catalítico, precipitando su hasta entonces informe vocación narrativa. Se trata de Edgar

(49) Véase *Revista del Salto*, año I, Nº 7, Salto, octubre 23, 1899, pág. 60. El poema completo se transcribe en el Apéndice documental, Sección C) "*Revista del Salto*", Nº 3.

(50) Véase *Revista del Salto*, año I, Nº 15, Salto, diciembre 19, 1899, pág. 124. El poema completo se transcribe en el Apéndice documental, Sección C) "*Revista del Salto*", Nº 4.

(51) Véase *Revista del Salto*, año I, Nº 11 y 12, Salto, noviembre 20 y 27, 1899, págs. 87-88 y 99-101, respectivamente. El artículo completo se transcribe en el Apéndice documental, Sección C) "*Revista del Salto*", Nº 5.

Allan Poe (52). La primera composición que registra su huella es una titulada *Fantasia nerviosa* (53). El protagonista padece una neurosis que le impulsa a matar —algo semejante al *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, para despertarse de golpe al ver penetrar en el cuarto y tenderse a su lado a la segunda víctima. Este es uno de los primeros ensayos de Quiroga en el difícil género del cuento y lo muestra muy novicio aún, crudo. El horror está manejado mecánicamente y nace más de las palabras que lo conjuran que de la intuición misma de los sucesos. La influencia de Poe es clarísima. En otro cuento, *Para noche de insomnio*, Quiroga reconoce la vasta deuda para con el poeta norteamericano desde un epigrafe en que cita unas penetrantes palabras del ensayo de Baudelaire. El tema mismo —el muerto que resucita ante los ojos desorbitados de sus amigos— y la atmósfera enrarecida en que se desarrolla, indican fuertemente la filiación poeana, al tiempo que la ligera irresponsabilidad con que maneja la fantasía el joven escritor revela inmadurez y lo distingue del rigor con que trabaja sus delirios Poe (54). Un tercer cuento, *Episodio*, se nutre en la misma fuente (55). La historia de un individuo que se convierte en gigantesco gusano para obsesionar las noches del relator, deriva en una insoluble pesadilla que reitera la irresponsabilidad ya denunciada.

Con fecha febrero 4 de 1900 se publicó el último número del semanario. Un largo artículo, suscrito por Horacio Quiroga, explica "*Por qué no sale más la REVISTA DEL SALTO*". Allí se reconoce, con altivez, que su fin se debía a no haberse sabido adaptar al ambiente, y se afirma, con ingenuidad, que "*era una publicación seria, más o menos bien escrita, con buenos artículos de cuando en cuando, y 'social'*,

(52) Sobre la influencia de Poe, en Horacio Quiroga, véase John E. Englekirk: *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, New York, Instituto de las Españas, 1934, págs. 340-368. Englekirk no conocía entonces estas publicaciones periódicas de Quiroga, y no pudo utilizarlas en su trabajo. Hay traducción castellana de su ensayo en Número, año I, Nº 4, Montevideo, setiembre-octubre de 1949, págs. 323-339.

(53) Véase *Revista del Salto*, año I, Nº 4, Salto, octubre 2, 1899, págs. 34-36.

(54) Véase *Revista del Salto*, año I, Nº 9, Salto, noviembre 6, 1899, págs. 73-75. El cuento se transcribe en el Apéndice documental, Sección C) "*Revista del Salto*", Nº 6.

(55) Véase *Revista del Salto*, año I, Nº 19, Salto, enero 24, 1900, págs. 155-157.

en el alto sentido de la palabra". Pero, como no era entretenida (confiesa) y quería pensar, fue rechazada con indiferencia. Porque (agrega lúcidamente) "*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*". Y a pesar de lo que acaba de decir, su mismo artículo demuestra, más abajo, que hubo resistencias, que no todos aceptaron la postura literaria de la *Revista*; lo señalan estas palabras con que prosigue: "*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 é individual*". Y después de una extensa cita de Maupassant concluirá Quiroga con estas duras y 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 aquellos 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 á los que nos han acompañado en la tarea que finaliza con el número de hoy*" (56).

D) *Diario de viaje*

Tal es el epitafio de su aventura como editor moder-nista.

(56) El artículo está fechado en enero 29, 1900. Véase *Revista del Salto*, año I, Nº 20, Salto, febrero 4, 1900, págs. 162-65. El texto completo se transcribe en el Apéndice documental, Sección C) "*Revista del Salto*", Nº 7. Un diario salteño publicó la siguiente necrología: "*Ha dejado de aparecer el semanario literario y social la 'Revista del Salto' que con dedicación y competencia venía dirigiendo Horacio Quiroga. Lamentamos la desaparición de la 'Revista' por tratarse de una publicación que hacía honor a la intelectualidad salteña*". (Véase *La Reforma*, año III, Nº 654, Salto, febrero 7, 1900, p. 1, col. 5.)

No se ha encontrado aún el cuaderno borrador que, evidentemente, llevaba Quiroga junto al *Diario* de viaje. Allí anotaría, quizá, muchas de las composiciones que luego iban a integrar *Los arrecifes de coral*. Sólo ocasionalmente recogía en las libretas alguna página. Así, por ejemplo, el 22 de abril copia un primer estado del poema en prosa que se inicia: "*Tenía la palidez elegante y mórbida...*" (57); al día siguiente transcribe un fragmento en prosa que habría de incorporarse, con cierta violencia, al *Cuento sin razón*, pero cansado con el que obtuvo el segundo premio en el concurso organizado por el semanario *La alborada* (58). Del cotejo de ambos textos con las versiones definitivas se pueden extraer observaciones estilísticas de interés, según se señala en la nota 37 al *Diario*.

Otras veces, Quiroga se ejercitaba anotando —sin especificación alguna y en las últimas páginas de la primera libreta— repentinas ocurrencias, metáforas aisladas, como éstas que aparecen, escritas al invertir la página, en la foja 46 v.: "*Ostentaba sobre el puente, sobre la borda, sobre el ultramarino acerado de las últimas lontananzas, su figura incomprendida y fatal*" (59).

El *Diario* preserva, incluso, composiciones que Quiroga no recogió siquiera en el cuaderno preparatorio de *Los arrecifes de coral*, como, por ejemplo, el poema a *La Venus de Milo*, que fecha el 7 de mayo, o *Del Natural*, que transcribe el 22 de mayo.

Pero, en esta materia el interés del *Diario* es bastante menor. Su principal, su auténtico valor, consiste, en reali-

dad, en la luz que arroja sobre la psicología literaria de Quiroga, sobre sus preocupaciones como creador, sobre sus ambiciones y desmayos. En tal sentido el testimonio resulta único. Ya se han señalado en la segunda parte de este ensayo la naturaleza de sus observaciones y su tendencia a convertir rápidamente en materia literaria el suceso o el sentimiento vivido. A esas indicaciones cabría agregar otras, coincidentes, que muestran a Quiroga preocupado por afinar su instrumento verbal hasta que le permita expresar los más sutiles matices que capta con aguda visión. El 31 de marzo anota, por ejemplo: "*Notablemente hermoso el color del agua. Es un verde profundo y transparente: esa es la palabra. Un verde inglés de pintura, en estado líquidamente nítido a la luz. La espuma es blanquísima; y si el borboteo de la hélice la arroja al interior de las aguas, parece verde, verde sauce, verde nilo*". Y al día siguiente, con menor acierto, agrega: "*Vuelvo á observar con detención el mar á los costados del buque; es un color indefinible, ahora que el Sol da de lleno. Es un azul tan verdoso y un verde tan azulado que da la perfecta ilusión de la solución de una piedra preciosa. Es tan pura el agua, limpia y transparente que parece que respirara. Es un color profundo y transparente. A la tarde, cuando el Sol declina sobre la horizontalidad escrespada de las olas, sus crestas se despenachan en una lluvia de topacio crema, finamente opalescentes sobre el verde intenso de la plana*".

Pero, hay anotaciones, mucho más reveladoras, que se refieren a la creación literaria misma, y que presentan a Quiroga oscilando entre una pura alegría, una dichosa exaltación, en que se siente seguro de sí y escribe, sin rubor: "*...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*" (abril 3) —hasta un estado de depresión, en que experimenta la náusea del creador hacia su propia obra: "*Abril 5— 4 p.m. Acabo de dejar el lápiz, impotente por completo para escribir. Hay días así, y esto me ha pasado dos ó tres veces en este viaje. Es una laxitud, una repugnancia enorme; parece que lo que escribo fuera vomitado, dejándome igual impresión. Fuera en esos momentos tan difícil seguir escribiendo como comer dulces en seguida*

(57) Este poema se incorporó a *Los arrecifes de coral*, Montevideo, "El Siglo Ilustrado", 1901, págs. 19-20.

(58) El concurso de cuentos fue organizado por Constancio C. Vigil, director de *La Alborada*. El jurado, que integraban José Enrique Rodó, Javier de Viana y Eduardo Ferreira, se expidió el 26 de noviembre de 1900. El primer premio fue concedido a Oscar G. Bibas por un cuento titulado "La fruta de los olivos"; el tercero a Américo Llanos (en realidad Alvaro Armando Vasseur), por un cuento titulado "Página de la infancia y para la infancia". (Véanse las actas correspondientes en *La Alborada*, 2ª época, año IV, Nº 142, Montevideo, diciembre 2, 1900, págs. 1345-46.) Quiroga se había presentado bajo el seudónimo de Aquilino Delagoa, y, aunque entonces ya se había revelado su paternidad, con tal nombre fue publicado el *Cuento sin razón* pero cansado, en el mismo semanario. (Véase 2ª época, año IV, Nº 143, Montevideo, diciembre 9, 1900, págs. 1359-61.) Posteriormente, Quiroga lo incluyó en *Los arrecifes de coral*, edición citada, págs. 147-160.

(59) Véase la nota 44 al *Diario*. En las fojas 47, 47 v. y 48 de la primera libreta aparecen anotaciones semejantes.

de una indigestión" (60). También lo muestra el *Diario* escudriñándose, infatigable en el análisis, intentando describirse (o quizá descubrirse):

"Anoche masculé mientras dormía cosas literarias. Apenas me levanté hoy, comencé a escribir; después de comer, á 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 á cuatro meses? Es difícil. De cualquiera manera, hoy gozo, porque veo que no he muerto, que aún —trabajándome— puede que llegue á no mala altura.

"Hay días felices. ¿Qué he hecho para que hoy por tres veces me haya sentido con ganas de escribir, y no solo eso, que no es nada; sino 'que haya escrito'? Porque este 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 (61).

"Nos falta la acción. Colocamos un magnífico mango á 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 aquel 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).

Y lo revela, en fin, en sus últimos días de suplicio tantálico, aprendiendo que el hambre es, a veces, com-

(60) Hay otros momentos de depresión; por ejemplo éste, de mayo 29: "Me queda —y creo por toda la vida— la desconfianza de mí mismo. No porque no pueda escribir cosas que me agraden, sino porque creo que lo que me gusta no gustó á los demás, y aún más, porque los versos no tienen más valor que la música y una que otra variedad de estilo".

(61) Quiroga siempre se creyó un fronterizo de la locura, para emplear la calificación que él mismo aplicó al héroe de *El vampiro* (Más Allá, 1935). Lo prueba esta anotación de su *Diario*; lo confirma, ésta otra, escrita 36 años más tarde, en una carta a Ezequiel Martínez Estrada: "Bien sé que ambos, entre tal vez millones de pseudo semejantes, andamos bailando sobre una maroma de idéntica trama, aunque tejida y pintada acaso de diferente manera. Somos Vd. y yo, fronterizos de un estado particular, abismal y luminoso, como el infierno. Tal creo." Carta de Horacio Quiroga a Ezequiel Martínez Estrada. (San Ignacio, mayo 21, 1936.) Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios. Montevideo, Primera Sección: Manuscritos. "Archivo de Horacio Quiroga". Segunda Sección: Correspondencia. Serie I, Segundo Grupo.

patible con el arte: "Esta mañana no almorcé, porque no tenía con qué. Sin embargo, tenía mucha hambre. Y á 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). Aunque otras veces la dura lección sea 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). (62)

De regreso a Montevideo, Quiroga iría depurando lentamente sus impresiones, fijándolas en breves páginas, con las que colaboró en distintas publicaciones literarias o reviviéndolas en el tumulto juglaresco del *Consistorio del Gay Saber*, hasta apresar en *Los arrecifes de coral* o en *El crimen del otro* la esencia —y, también, los accidentes— de su experiencia parisina, de su aprendizaje modernista.

(1949)

(62) Los versos aquí aludidos serían, quizá, los que Quiroga tituló: "Versos escritos con hambre". (Véase José L. Gomensoro, *Crónicas Literarias*. De cómo pasa, en la historia de las letras de América, la figura de Quiroga, en *Salto en su centenario (1837-1937)*, pág. 101.) El *Diario de viaje a París (1900)* se publicó por primera vez en la *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios* (Montevideo, Año I, Nº 1, diciembre 1949, pp. [47]/185), con el presente ensayo como Introducción. Hay también separata (Montevideo, 1950, 150 pp.) y una segunda edición en volumen (Montevideo, Número, 1950, 137 pp.).

“LOS ARRECIFES DE CORAL” (1901)

I

LA LEYENDA PARISINA

El 12 de julio de 1900 tocó puerto en Montevideo el *Duca de Galiera*, procedente de Génova. En él regresaba a la patria Horacio Quiroga, 21 años, *giornalista* (según los registros del barco). Unos tres meses antes —el 30 de marzo— el mismo joven había embarcado en el *Cittá di Torino* rumbo a Génova, hacia París en realidad. “Se embarcó como un dandy [cuentan sus biógrafos]: flamante ropería, ricas valijas, camarote especial y todo él derramando una aristocrática coquetería, unida a cierta petulancia de juventud favorecida por el talento, la riqueza y la apostura varonil”(1). Iba a visitar la Exposición Uni-

(1) V. José María Delgado & Alberto J. Brignole: *Vida y obra de Horacio Quiroga* (Montevideo, Claudio García y Cía., 1939, p. 99). Este libro constituye hasta ahora la principal fuente de información biográfica. Aunque haya sido escrito por dos amigos de Quiroga —uno de ellos testigo y colaborador de esta época juvenil— su testimonio no es siempre fidedigno (no es cierto, por ejemplo, como se afirma en el pasaje citado, que el camarote fuera especial) y debe ser cotejado con las fuentes primarias (manuscritos, correspondencia, periódicos y publicaciones coetáneas) como se ha hecho aquí y siempre que se puede acceder a las mismas. Para todo lo que se refiere a la iniciación literaria de Horacio Quiroga y al viaje a París puede consultarse, asimismo, mi edición del *Diario de viaje a París de H. Q.* (Montevideo, Número, 1950). El presente trabajo fue realizado conjuntamente con aquél; el agradecimiento que allí se expresa a personas del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, debe reiterarse ahora. [El ensayo de introducción está reproducido en este volumen.]

versal de París, según comunicara a los periodistas de su ciudad natal, Salto. Secretamente, iba a conquistar París. Aunque en su *Diario de viaje* no explicita nunca ese propósito —casi inconfesable— algunas indicaciones, aquí y allí, lo evidencian; por ejemplo, ésta escrita en el momento de la partida: *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 la última vez. Hasta creí que la gente que llenaba el muelle me miraba fijamente como a un predestinado...* O la de abril 3, cuando confiesa 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.* Esa gloria soñada era —para todos los jóvenes literatos—: París.

Su regreso se verificó en circunstancias menos auspiciosas. “Volvió [se dijo] con pasaje de tercera. Su indumentaria revelaba a la legua la tirantez pasada. 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, constituía todo su ajuar. Costó reconocerlo.” ¿Qué había pasado en esos tres meses? Quiroga no fue nunca muy explícito. En torno de su mutismo, o de sus fragmentarias confidencias, se forjó una leyenda que el propio interesado debió tolerar (si no fomentó). Alguien la expresó así en 1902: “Yo sabía que Horacio Quiroga había llegado a 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”.(2) O dicho con palabras del mismo Quiroga: que habría alcanzado esa gloria *sutil, extraña, de lágrimas de vidrio.*

La verdad es menos alegre, pero no menos novelesca. En su *Diario*, Quiroga resumió una vez la situación diciéndolo: *La estadía en París ha sido una sucesión de desastres inesperados, una implacable restricción de todo lo que se va a coger.* (Junio 4).

(2) V. Raúl Montero Bustamante: “Los Arrecifes de Coral” por Horacio Quiroga, en *Vida Moderna*, Vol. V, N° 14, Montevideo, diciembre 1901-enero 1902.

El hambre había transformado a la ciudad. Ya no era la acogedora, la cálida, que capta esta notación huguesca 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.* El hambre lo había acorralado, aislándolo, moldeando su visión: *¿Es esto acaso vida?* [se pregunta el 8 de junio]. *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 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 de estas penosas reflexiones y como exprimiendo la esencia de esta enseñanza de la miseria: *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.* Detrás de esta retórica y de esta verdad se encuentra un joven para quien la soñada aventura parisina hubo de convertirse en amarga burla, un señorito criado entre familiares, mimado y protegido, que descubre, atónito: *No tengo fibra de bohemio* (junio 8).

París lo acoge con esa impersonal indiferencia de la gran ciudad extranjera. Quiroga, que en Salto —y aún en Montevideo— era alguien, se encuentra aquí entregado a su soledad, anonadado. Y antes de que haya podido endurecerse, lo acosa el hambre y debe mendigar. Y aunque su orgullo (su honor) le impedirá el ruego, no le evitará el bochorno de la limosna ofrecida sin amor por meros compatriotas. Al leer las páginas en que Quiroga anota su miseria, se siente, por 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 compara-*

ción con ninguna otra etapa, y los recordaré siempre que 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 por un momento de toda máscara, recordará los sencillos paseos, las emociones más claras, la amistad compartida. Y se hará más hombre, más auténtico. Un día comprende que no será tan fácil olvidar esta experiencia, que siempre tendrá horror del recuerdo de París (junio 7).

Los ambientes literarios que pensaba frecuentar (y quizá capitanear) —esa gloria sutil de lágrima de vidrio— se redujeron a la tertulia del *Café Cyrano*, presidida por Enrique Gómez Carrillo. Por esa fecha, el temperamental guatemalteco (que se honraba con la amistad de Rubén Darío) era traductor de la casa Garnier; había adquirido rápida celebridad, más o menos literaria, como cronista del *boulevard* para la exportación hispanoamericana. Algunos distraídos solían mencionarlo en la misma emisión de voz que a Darío o (más tarde) Neruo. Quiroga lo aguantó apenas; y parece que la antipatía no fue unilateral. Del encuentro con Darío (que mencionan sus biógrafos) no queda testimonio en el *Diario*; aunque no sea apócrifo no hubiera bastado para restaurar en el joven la confianza destruida ya por la indiferencia general.(3)

La aventura parisina no significaba solamente el chasco del señorito que se va de farra a París y se despierta de golpe sin un centésimo. Fue, sobre todo, un fracaso de la ambición literaria que Quiroga guardó celosamente en su intimidad. Porque el joven llegaba como provinciano que era para descubrir que de Salto a París la distancia era enorme, que sólo su vanidad veinteañera le hacía creer salvable. En Salto, Quiroga integraba la *jeunesse dorée* (como solía decirse); era un poeta en ascenso; hasta había fundado su propio *Semanario de literatura y ciencias sociales* (nada menos): la *Revista del Salto* (1899-1900). Des-

(3) Con fecha mayo 16 hay una anotación en el *Diario* en que se resume una velada en el *Café Cyrano*: Gómez Carrillo actúa groseramente con algunos contertulios y Quiroga le dice cosas desagradables. Anotaciones posteriores (junio 4) permiten conjeturar que llegaron a un acuerdo. La generosa *Autobiografía* de Darío no incluye a Quiroga en la heterogénea y extensa lista de amistades y meros conocidos.

de sus columnas había adoctrinado al ambiente burgués, había luchado por imponer un credo estético —el decadentismo de un lector de Poe, Nordau y Lugones— y había sido derrotado por la mediocridad del ambiente (*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*). (4) Derrota que era, naturalmente, tan hermosa como un triunfo, la prueba de su excelencia, de su singularidad (*Genio —Neurosis intensa*, había definido cierta vez).

En París todo eso era nada. Quiroga era un muchacho entre tantos, que vagaba hambriento por los jardines del Luxemburgo sin un pan para mordisquear; sin un franco para comprar algún libro en los *bouquinistes* del Sena; sin fuerzas para visitar la enorme, la monstruosa Exposición de 1900 o los inagotables museos. La vida (no sólo la vida literaria) transcurría al margen, inalcanzable y próxima.

De todo esto, poco comunicó Quiroga a su regreso; poco trascendió hasta el público. Los más íntimos de sus amigos supieron del hambre pero no de la indiferencia, del horrible aislamiento. (El hambre, al fin y al cabo, era artículo aceptado en la bohemia que con el decadentismo reasumiría Quiroga al sentirse seguro, y alimentado, en el Uruguay). Y la leyenda de sus aventuras parisinas pudo continuar alimentándose en el equívoco silencio, en la común ilusión de los que necesitaban seguir creyendo que había en París (al pie del arco iris) un desquite para la mediocridad criolla, una tierra de Jauja para el poeta. (5)

(4) V. mi artículo sobre la Revista del Salto, en Número, año II, Nº 6-7-8, Montevideo, enero-junio 1950.

(5) Otra leyenda habría de coagular, más tarde, en torno de ese silencio de Quiroga: la de un temprano desprecio por el miraje parisino, la de una austeridad viril ante tanto decadentismo, la de un rechazo de todo lo artificial (oscuro presentimiento, se explicaba a posteriori de Misiones). Sus biógrafos la divulgaron (si no la forjaron) en estos términos: "Su repudio traducía, más que una decepción, la inafinidad absoluta de su naturaleza con aquel medio. Ni el paisaje, ni los seres que necesitaba su genio para desarrollar residían allí. Su espíritu precisaba otras correspondencias y estímulos: de ahí su desdén por aquellos lugares a los que jamás deseó volver". Esta piadosa ficción —que no vacilaba en saltarse sin remordimientos la circunstancia de que Quiroga hubiera continuado propagando el credo decadentista al regresar a Montevideo y aun en Buenos Aires, hasta su definitivo apartamiento en Misiones— fue aceptada rápidamente por otros. Así, por ejemplo, Alberto Zum Felde en la última versión de su Proceso intelectual del Uruguay (Buenos Aires, Editorial Claridad, 1941). No merece mayor refutación.

Quiroga sabía más. Por eso resolvió desandar lo andado, renunciar a la fábula parisina y conquistar lo que estaba al alcance de la mano: Montevideo.

II

EL CONSISTORIO DEL GAY SABER

Los amigos de la patria chica —el grupo de los juegos adolescentes y de los que luego dirigieron *Gil Blas* o fundaron la *Revista de Salto*— hacían entonces sus estudios universitarios en Montevideo. Poetas casi todos ellos (como parecía obligado) sazocaban los textos con el verso. Quiroga había ahorcado la toga pero no la Musa y luego de una corta estancia en Salto (6) bajó a la capital a vivir con Julio J. Jaureche en una casa de pensión sita en la calle 25 de Mayo 118, segundo piso, entre Colón y Pérez Castellano. Su gran compañero de adolescencia, Alberto J. Brignole, vivía pocas casas más abajo (25 de Mayo 87). Con Asdrúbal E. Delgado y José María Fernández Saldaña restauraron el viejo grupo, al que habría que sumar ahora un primo de Jaureche, Federico Ferrando (n. 1880), que Quiroga conoció poco antes de embarcarse para Europa.

En la pieza que compartía con Jaureche fundó Quiroga su tercer cenáculo literario: el *Consistorio del Gay Saber*, como lo bautizó Ferrando inspirándose en las agrupaciones poéticas provenzales. (7) "Era una piecita larga y

(6) De agosto 22 a setiembre 5 permaneció en Salto. (V. La Reforma, año III, Nº 802, Salto, agosto 24, 1900, y Nº 812, setiembre 5, 1900.)

(7) La erudición consistorial de Federico Ferrando quizá proviniera de la Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días, que Marcelino Menéndez Pelayo comenzó a publicar en 1890. Al estudiar la obra del Marqués de Villena se transcriben y se comentan allí fragmentos del Arte de Trovar (1433) en los que Villena describe los juegos florales y justas y mascaradas poéticas de Zaragoza y Barcelona. También menciona este autor el Consistorio de la Gaya Ciencia formado en Tolosa por Ramón Vidal de Besalú. El Arte de Trovar se ha perdido y los fragmentos que reproduce Menéndez Pelayo habían sido conservados por Gregorio Mayans y Siscar en sus Orígenes de la lengua española (1737), obra que quizá haya consultado Ferrando. Un crítico español moderno, Emiliano Díez

angosta (no muy larga tampoco) [inventaría Fernández Saldaña] 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 Rivière (cromo tinta), otros dos retratos, multitud de dibujos míos, una pipa a la cabecera de Quiroga y algunos dibujos de éste".(8) Una rígida organización había distribuido así 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. Del ritual (no menos severo por apócrifo) queda este curioso testimonio redactado por el *Campanero*:

"Ya las nuevas campanas del Consistorio congregan a los fieles del nuevo rito en el templete de la calle 25.

Nuestro notable Arcediano ha dado las órdenes con su ademán hierático. Todos hemos comprendido que en él está lo estrafalario; y al verlo, algo así como la intuición de todo lo que vendrá, raramente pasó por el aire.

Esto fue en vísperas.

Nuestro gran pontífice hizo entonces la misa y el ritual. Con la casulla blanca de nuestro moderno rito, oficiará den-

Echarri (Teorías métricas del Siglo de Oro, Madrid, RFE, anejo XLVII, 1949), llama Consistorio del Gay Saber al celebrado en Barcelona por D. Enrique de Villena, aunque no indica por qué usa tal título, que no aparece en los fragmentos conservados.

(8) Texto comunicado por Delgado & Brignole, ob. cit., p. 107. En el cap. VII se estudia el Consistorio. La versión que allí se ofrece es parcial, en más de un sentido. Ante todo, porque está redactada en parte sobre la memoria (a ratos infiel) de uno de los biógrafos; además, porque no siempre se aprovecha la documentación excepcional que proporcionó Quiroga (hacia 1916 ó 17) al comunicarles la copia mecanografiada del Archivo del Consistorio, que aun conservaba con amor. Suelen omitir casi todo lo que con una perspectiva de casi cuarenta años parece comprometedor: la revolución moral que predicaban los brahmines, las más audaces exploraciones poéticas. En el semanario *Marcha* dieron a publicidad Delgado & Brignole algunas páginas inéditas de ese Archivo. (V. pub. cit., año III, N° 114, Montevideo, noviembre 7, 1941.)

tro de un momento. Oído en pie. Así lo establecen nuestros cánones, que ordenó eruditamente nuestro sabio Arcediano.

Veneradlo.

En las vísperas, llovió la bendición de los cielos. Prepara a la tierra para recibir la nueva cosecha. Tal lo anunció nuestro astrólogo, que vio en Nadir pasar el puntito rojo y la cabrita blanca.

Extended las manos en señal de gracia.

Quien no entendiere que lo que es profano es venerable, peca. Quien no penetra en la sombra con alegría, feñece. Quien no se da cuenta de que el gusano es luminoso, yerra. Y quien yerra, peca.

No pecar en vano: he aquí uno de los mandamientos. Que los monagos son haces de luz sobre la capa fluvial del pontífice, es un artículo de fe.

Creedlo todos, cruzad los brazos e inclinad la cabeza.

El sacristán cuidará los archivos, donde están encerradas las tablas de la ley.

Prestad juramento, envueltos en el manto talar de cuadros rojos y negro —en nombre del que vendrá.

Y yo, el campanero, toco las nuevas campanas del consistorio que congrega a los fieles del nuevo rito, en el templete de la calle 25."

El Consistorio parecía ampliar en forma más elaborada (aunque no menos pueril) la fraternidad salteña de los *mosqueteros*, en la que Quiroga fuera *D'Artagnan*. La misma necesidad de poetizar o fabular lo cotidiano estaba en la raíz de ambos grupos. Lo que variaba, es claro, eran los resultados. Ahora la elaboración "poética" era más compleja. Así, por ejemplo, el encuentro en la alta madrugada con una ciega en la escalera de la casa de pensión, pretextó esta *Leyenda brahmínica*, que firman el Pontífice, el Sacristano y el Campanero:

"No en balde el astrólogo había predicho lo que había de suceder:

Había una ciega que bajaba la escalera. Cuatro jóvenes brahmines que habían bajado de noche y subían de día, llegaban a la puerta de la casa. Todos despidieron al uno que se fue. Y he aquí que mientras los tres jóvenes saludaban desde el balcón al cuarto protegido de Vichnú, la ciega daba con una tijera repetidos golpes sobre sus bra-

zos, su pecho y su cabeza. Fue entonces que uno de los brahmines dijo: —“Esa ciega me recuerda la mujer de Zola”. Fue entonces también que el cuarto brahmín —haciendo sus preces en la cama— tuvo el presentimiento de que uno de los tres brahmines se caía del balcón. Pero fue la ciega la víctima expiatoria, según lo había predicho el astrólogo. Y fue de esta manera que, para aplacar la cólera de Vichnú, así sucedió.

Esta leyenda índica está basada en el episodio de la madrugada del 8 al 9, en la cual tres jóvenes brahmines encontraron a una ciega que bajaba la escalera.

Así lo han relatado —conforme al rito— la “Tribuna Popular”, “El Día” y demás hojas volantes.”

No es éste el único ejemplo; hay registro, también, de circunstancias menos prestigiosas, menos envueltas en la coincidencia que es magia para muchos mortales. Una invitación (para matear y consumir caña, seguramente) alcanza esta formulación:

“Señor.....

Julio J. Jaureche y Horacio Quiroga invitan a Ud. para el *Five o'clock tea* que acaecerá (con s) sábado 29 del corriente, a cualquiera hora de la noche, en salón adoptado al caso.

Sept. 1900 —25 Mayo, 118, deuxième étage.”

Otras veces el estilo es más opaco pero el testimonio suficientemente iluminador:

“Nota del 23 de noviembre al 24 de 1900:

Brignole y Quiroga hicieron el primero 13 y el otro 20 composiciones. Jaureche dormitaba en su catre. Después se levantó y cebó quelques mates. Volvióse a acostar, fuése Brignole, y Quiroga y yo nos acostamos.” [“Letra al parecer del Sacristano”, —apunta Quiroga.]

En realidad, detrás de toda esta trivialidad había algo más que una efervescencia juvenil. El *Consistorio* era un laboratorio poético. Allí Quiroga y sus amigos salteños anticiparon, en las postrimerías del siglo XIX, la *escritura automática* (de la que se vanagloriarían los surrealistas de la primera postguerra) o las audaces asociaciones verbales y metafóricas con las que la poesía contemporánea ha enriquecido el caos.

Pondré dos ejemplos, escasamente memorables, ambos:

LEYENDA INDICA

El clavo, Antaño y los ojos.

Había una vez un clavo redondo que no era zurdo y tenía una calva en el pescuezo. Un día tuvo una tos inglesa, de que murió. Le hicieron un cabrestante-ajedrez y tragó nuez de Bengala que era salobre y pan. Un día que se acostó se hizo tal agujero en la cola que le nacieron ranas, de que murió. Pero vino Antaño y el kerosene fue pelo rubio, de suerte que sin ser, aumentó de longitud. Las Obleas dijeron: —“Muy”. En esto vino Palomeque (o por miedo o por sistema). Y sin ser del todo, el aludido fue en sí mismo militares de lápiz.

Y un ojo viró en redondo —y otro se cerró— y el otro ojo reía como una aceituna-calavera.

[“Letra del Campanero”]

[«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.*

[Pontífice]

Los textos no parecen hoy memorables; pero tampoco lo son (salvo excepciones) los producidos en la escuela de André Breton.

En el Consistorio 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 fuerzas que otros (Julio Herrera y Reissig, por ejemplo) llegarían a explotar con precisión científica, con genial urgencia. Un soneto compuesto en plena lucidez por Quiroga, Jaureche y Brignole, podría servir de muestra del juego en que se hallaban comprometidos. Su título:

TE GAUDEAMUS

*Seis garzones febricantes intentaron una noche
Galopar sobre un pegaso de modérrnica escultura,
a horcajadas en la elipse de su atlética postura
Dibujaban a lo lejos un hamlético fantoche.*

*Con la brida entre los dientes —roto el nudo de
[su broche—
Y cruzando a la carrera la fantástica espesura,
Escalaron el Olimpo de verlérrnica estructura,
Galopando febricantes en el dorso de la noche.*

*Los fakires de la India los miraban con asombro.
En la docta Salpetrière los miraban sobre el hombro.
Y al pisar sobre el estrado del Olimpo, Melpomene,*

*Que conoce los secretos de los signos cabalísticos,
Les señala la avenida de los triunfos eucarísticos.
.....
Y supieron la doctrina de los labios de Verlaine.*

*(Tren del Paso Molino — Tarde de
verano — Noviembre 14 de 1900 —
Pontífice, Sacristano, Campanero.)*

El que descollaba en estos juegos era, sin embargo, Federico Ferrando. Una de sus primeras contribuciones al *Archivo del Consistorio* lo presenta cantando:

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

Mejor aún puede vérsese en este otro texto:

I

*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.*

II

*En el hueco zapato de Leda
El cisne de seda
Esconde su curva cabeza de idiota;
Pero cae del cielo una gota
De tinta violeta
Que deja en su cuello fatídica veta.
Y el cisne sacude su virgen plumaje.
Manchado por siempre con brutal ultraje.*

III

*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*

IV

*Un cigarro y un diente se juntan
Y anuncian al mundo que ha muerto Petronio*

V

*La copa de nieve derrite sus firmas.
Y el borracho trágico acude solícito
A beber el aroma impalpable
Que mata sin penas, ni gusto, ni gloria.*

VI

*Un cirio muy fino moría de tisis.
En un catafalco de blandones grises
Los cirios pascuales morían de risas
Ardiendo con fuerzas durante diez misas.
Y en mayo vinieron los vientos alisios
Sacando las luces de sus blancos quicios.
Y el cura reía destempladamente
Con sus dedos gordos puestos sobre el vientre.*

VII

*Son cabezas inorgánicas los cirrientes candeleros.
Y las largas blancas velas son cilíndricos sombreros.
Las llamas son el carácter, el pabito es el estómago.
Los candelabros son meetings, pero el aire es su
[sarcófago].*

VIII

*Un pareado sólo sirve para una comparación;
Por eso yo lo comparo a una artística ecuación.*

IX

*Iban a dar las dos de la mañana
Cuando cayó del techo una campana.
El sonido murió de la caída.
Y nunca más le oí en mi larga vida.*

X

*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.*

(23 de noviembre - 24 de noviembre
Arcediano.)

El 14 de octubre de 1900 se celebraron en el Consistorio unos juegos florales a la vieja usanza. El Acta dice (en macarrónico provenzal):

XIV-X-MCM

E foé:

Que seis garçones, limpios e de blasonada estirpe, en consistorio reunidos, acordaron de rei-suscitar Juegos Florales, a usança que fué usada en Provença e Tolosa. En así foé determinado que se fiziese. E se fizo.

E dixo Horacio Garín [Quiroga]:

—Cuento modernista fize.

E elles dixeron:

—Poes cuento modernista feciste, lée-lo.

E leiólo. E como todos dello foeren gais, que non cuitados, aplausos huvo dellas sus manos.

E una voz dixo: Notable. E otra voz dixo: Ibidem. E así fasta tres voxes más dixeron.

E notable dixo foé.

Agora foé que Xulio Lexico [Jaureche] dixo malicioso, a usança de Johan de Duenyas. E repetido que lo hubo, fabló Alberto de Aix [Brignole], ca segundo era, a layes dixo a la manera de Santa Ffe.

E dixo por sus labios Fadrique Honorat [Ferrando], canción non, ca romance era, e a modo de Valtierra. Bon román paladino, como después foé visto.

E aluego parló Garín, e ben parló noevamente, ca achaque es de Garín ben hablar.

E muy cuitado, que vergüença havia, fabló el postrero, Dalgat de Torres [Delgado].

Jurat conoscer fizo la su grave descisión que leeredes. E leeredes esto:

Resolvido foé que rosa natural modernista, Garín por mérito del romance (ca de él era, e non de otro alguno) de dever havia. E entregada que le foé por el su denodado contrincante que fasta oras últimas batióle: quiérese dezir Fadrique. Luego vino en declarar reyna de aquesta fiesta la fermosura e donaire de N... N..., sin par donzella desta ciudad de San Felipe e Sant-Yago.

E así acaesció, magüer fidalgos fementidos dixeron acaesció otramante.

No parece necesario transcribir el poema vencedor (que reproducen sus biógrafos) como tampoco parece necesario comunicar el verdadero nombre de la reina de la justa poética.

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 —que ya en su adolescencia solía usar el cloroformo como recurso terapéutico contra el asma—, ensayó hasta el *haschich*, bajo la clínica vigilancia de Brignole, estudiante de medicina. La experiencia (que su hipersensibilidad exageró) quedó registrada en el cuento homónimo de *El crimen del otro* (1904).

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 resultaba fácil descubrir dónde acababa el crudo gesto pornográfico, dónde empezaba la transmutación poética. Sus mentes, más que su carne juvenil, estaban confundidas por lo que Herrera y Reissig entonces llamó (opulentamente) “lujurias premeditadas que muerden con su diente de oro el tornasol de las carnes modernas”. Nada extraño, pues, que se sintieran impulsados a componer unos diez mandamientos que invertían a veces (con ingenuidad) 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 imprimibles se indicaban éstos: “Satisfacer todos los deseos que pudieran ocurrírseos”; “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: “No adular en vano”; “Cambiar de ideas, si esto puede parecer conveniente o agradable”. El *Consistorio* se proponía, ya se ve, no sólo una liberación poética sino una liberación moral.

¿Hasta qué punto esta actitud era únicamente anárquica pose veinteañera o traducía en su incoherencia una necesidad profunda? La perspectiva de medio siglo permite reconocer, creo, que había sin duda mucha máscara, especialmente en las figuras menores. El caso de Quiroga y de Ferrando es más complejo. Ambos eran, primariamente, creadores; lo que en sus compañeros era sólo inquietud

juvenil descolocada, exploración a ciegas de las propias desconocidas posibilidades, era en ellos vocación informe o despistada aún, pero auténtica. De aquí esa necesidad que sentían de examinar los fundamentos del mundo y sacudirlos (si parecía necesario); de aquí que en sus juegos haya más empuje, que su locura comprometa algo más hondo. (9)

III

VIDA LITERARIA

La actividad del *Consistorio* no se redujo al ritual de la calle 25 de Mayo. En el *Café Sarandí* (en la misma calle, entre Cerro y Juncal) solían reunirse los conjurados poéticos, mezclándose con artistas de otras facciones, ampliando el círculo de conocidos, difundiendo la leyenda de sus *Misas Negras*, de sus *Paraísos Artificiales*. Los productos de su laboratorio iban a empezar a propagarse entre un público más vasto. El semanario montevideano *Rojo y Blanco*, que entonces dirigía su fundador Samuel Blixen, habría de recoger un cuento de Horacio Quiroga publicado con el seudónimo de *Aquilino Delagoa* (portugués). Se titulaba *Ilusoria, más enferma* y llevaba entre paréntesis la calificación de *Página decadentista*. En una Grecia de cartón piedra, directamente deletreada en París, dos abúlicos amantes se aburren 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, en tanto que ella, imposable, lo deja hacer. (10) Este cuento parece ahora mero antecedente del que habría de lanzar a Quiroga poco más tarde.

El semanario montevideano *La Alborada*, por iniciativa de su director Constancio C. Vigil, había organizado un Concurso de Cuentos, “teniendo en cuenta la conve-

(9) A pesar de sus actitudes de agresiva bohemia no abandonó Quiroga sus prestigios de buen mozo, de dandy montevideano, según señalan con acierto sus biógrafos. Y supo alternar el tumulto juglaresco del *Consistorio* con el flirt en los salones mundanos. Alguna fotografía de época lo muestra simultáneamente en esta doble condición: la ropa atildada contrastando con el cabello minuciosamente desordenado y abundante, con la negra barba, con la evidente pobreza y desorden del cuarto que lo enmarca.

(10) V. Rojo y Blanco, año I, N^o 17, Montevideo, octubre 7, 1900. Quiroga no lo recogió nunca en volumen.

niencia de alentar y ennoblecer la labor del pensamiento y la necesidad imprescindible hoy, de que América Latina realice la obra magna de confraternidad". El jurado estaba 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—. El jurado se expidió el 26 de noviembre de 1900. El primer premio ("medalla de oro conmemorativa" [sic]) fue concedido a Oscar G. Ribas, por un cuento titulado *La fruta de los olivos*; el segundo premio ("medalla de plata"), a Aquilino Delagoa [Horacio Quiroga] por un cuento titulado *Sin razón pero cansado*; el tercer premio ("mención honorífica"), a Américo Llanos [Alvaro Armando Vasseur], por un cuento titulado *Página de la infancia y para la infancia*. (11)

Pese a no haber obtenido el primer premio, el triunfo de Quiroga fue considerable por tratarse de un certamen que tuvo ancha repercusión. Oscar G. Ribas ya era conocido por sus colaboraciones en *Rojo y Blanco* —lo que no dejó de señalar el mismo semanario—; para Quiroga, como para Vasseur, esta consagración rubricada por Rodó y Viana equivalía a un espaldarazo.

El cuento de Quiroga (*Sin razón, pero cansado*) fue comentado con elogio, y no sólo por la prensa salteña. Un diario de la capital lo presentó con estas palabras: "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 otras 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 la fuerza de su talento". (12)

Quizá sea posible caracterizar el cuento con mayor precisión. Es una narración de anécdota inverosímil: Recaredo asiste abúlicamente al adulterio de su mujer, Blanca, con Luciano, su mejor amigo. Al enterarse el amante que Recaredo sabe todo, mata a Blanca en un insólito (y penoso) arranque de voluntad, adivinando, con acierto la aprobación del marido. Más que cuento es un estudio psicopatológico de la abulia. En este terreno, Quiroga pone en evi-

dencia una sensibilidad alerta y suficientes condiciones narrativas como para expresar, en su minucia objetiva, la anormalidad. La pintura del ambiente (la estación, el paisaje, la hora crepuscular) ofrece un marco adecuado. En páginas incorporadas a la narración con alguna violencia, se ofrece una estética del decadentismo, de la entonces nueva sensibilidad. (13)

Los defectos de este cuento son más obvios que sus virtudes. La narración no soslaya torpezas de principante; es notoria la artificialidad del conflicto dramático; hay abuso del único tono que contamina no sólo el paisaje sino el alma (casi indiferenciable) de los personajes. Pero su valor se encarna por contraste si se le compara con los que merecieron los otros dos premios. *La fruta de los olivos* de Ribas es una parábola convencional, de tema y escritura insignificantes; la *Página de la infancia y para la infancia* de Vasseur pertenece más a la categoría del ensayo que a la narrativa. Ninguno de los dos es obra de un cuentista. El relato de Quiroga, en cambio, está denunciando, detrás de la actitud errónea y de la novatada, al narrador verdadero.

Ese moderado triunfo (cuyos ecos locales habrá saboreado en las vacaciones salteñas) lo impulsa a seguir publicando. Pocas semanas más tarde (al iniciarse el nuevo siglo) el mismo semanario que lo consagró le publica *Jesucristo*, cuento modernista. Su argumento puede sintetizarse así: Jesucristo se pasea por París, vestido como un *dandy*: *Con el yaqué 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.* (Otros detalles complementarios: *su rubia barba de israelita —cortada en punta; su elegante silueta; su monóculo; los ojos en que un profundo violeta idealizaba la fatiga.*) Recorre las avenidas de la gran ciudad y descubre entre árboles una cruz de mármol. Evoca entonces rápidamente su otra 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 a 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 aque-*

(11) El fallo del jurado está inserto en *La Alborada*, 2ª época, año IV, Nº 142, Montevideo, diciembre 2, 1900.

(12) *V. La Tribuna Popular*, Montevideo, noviembre 10, 1900.

(13) *V. La Alborada*, 2ª época, año IV, Nº 143, Montevideo, diciembre 9, 1900. Quiroga lo recogió en *Los Arrecifes de Coral*, bajo el título de Cuento.

llo, 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—, cierra la narración. No parece hoy demasiado novedosa la moraleja que se desprende de este cuento, aunque haya parecido (quizá) audaz y hasta blasfema a mucho burgués de entonces, dispuesto a dejarse épater por cualquier muchacho. Pero los méritos de la escritura son bastante firmes. Y ellos sostienen todavía esta estructura de modernismo ya anacrónico. (14)

También Federico Ferrando habría de intentar la narrativa. En *Rojo y Blanco* publica a principios de año, y bajo el seudónimo simbólico de Carlos Cráneo, un cuento titulado *Un día de amor*. Está dedicado a "Amicus, sátiro inocente" (quizá se trate del mismo Quiroga) y presenta a una joven montevideana, de "complicada psicología" según se anota, que se encuentra en Buenos Aires. La protagonista le ha prohibido a su novio que le escriba, pese a lo cual desea recibir carta suya. Todo lo analiza fríamente —incluso su propia capacidad de análisis—. Cuando recibe la carta, piensa, por un momento, que su novio es digno de ella (al fin y al cabo, ha demostrado tener carácter también al desobedecerla). Luego piensa que debió haberla desobedecido más; no tiene bastante carácter: debió haber venido a buscarla, debió haberla poseído. En seguida piensa que esta opinión sobre su novio no durará; que no tardará mucho en modificarla. Descontando la parte de juego y provocación que encierra este cuento, parece evidente que Ferrando ha querido exponer estados fugaces de la conciencia, la fluctuación del juicio que quizá sea característica del alma femenina. Pero, para cumplir adecuadamente con ese propósito le faltaba a Ferrando el recurso técnico indispensable: el monólogo interior que habría de inventar Dujardin, el soliloquio narrativo que explotaría Joyce al deshilar la larga, obscena, meditación de su Marion Bloom. Con un instrumento analítico externo y torpe, Ferrando sólo pudo dar un apunte superficial, cómicamente contradictorio, trivial, aunque no despreciable. (15)

Al iniciarse los cursos en marzo de 1901 Quiroga regre-

(14) V. La Alborada, 2ª época, año V, Nº 149, Montevideo, enero 20, 1901. También está en Los Arrecifes de Coral.

(15) V. Rojo y Blanco, año II, Nº 8, Montevideo, febrero 17, 1901.

sa a Montevideo y se domicilia 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 mobiliaje y los elementos decorativos con que adornaron las paredes [cuentan sus biógrafos] 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 codeaban. El lujo de los aposentos —según recuerda Fernández Saldaña— estaba en el piso de maderas duras, artísticamente combinadas; lujo vano, porque allí nadie miraba para abajo". (16) El ambiente circundante era menos austero que el de la pensión de la calle 25 de Mayo y el diario contacto de los brahmines con las inquilinas facilitaba escaramuzas eróticas, al tiempo que algún debilitamiento en el fervor de los conjurados ayudaba a aflojar los lazos del *Consistorio*, aunque no los de la amistad.

Nuevas figuras aparecieron. Entre ellas, Vicente Puig, muchacho catalán, que trajo Fernández Saldaña. Era un devoto admirador del dibujante español Casás y habría de ilustrar algunos poemas de Quiroga publicados en revistas, así como la tan discutida carátula de *Los Arrecifes de Coral*. En amistosa retribución, Quiroga trazaría su silueta literaria en el *Almanaque Artístico del siglo XX* (Montevideo, 1902). Otra incorporación, aunque fugaz, fue la de Leopoldo Lugones, huésped de Montevideo por pocos días.

La lectura de la *Oda a la desnudez* en 1896 había puesto a los jóvenes salteños en la pista de la nueva poesía; habían visitado al maestro en Barracas, durante las vacaciones del 98; otra visita (en 1899) selló una devota amistad. Lugones venía a Montevideo como delegado argentino al Segundo Congreso Científico Latino-Americano que se inauguró, solemnemente, el 20 de marzo de 1901, a las 15.30, en el *Teatro Solís*. Al Congreso habían adherido once naciones (Argentina, Brasil, Chile, Costa Rica, Guatemala, Honduras, Méjico, Nicaragua, Paraguay, Perú y Venezuela). Se clausuró el 31 de marzo. La actuación de Lugones, como integrante de la Sección Pedagogía, fue calificada con elogios por la prensa, la que no escatimó el aplauso no sólo para el fondo sino también para la forma (como entonces se distinguía) de su comunicación al Congreso. (17)

(16) V. Delgado & Brignole, ob. cit., p. 122.

(17) V. La Tribuna Popular, Montevideo, marzo 21, y abril 1º, 1901.

Al margen de la actividad oficial, Lugones no vaciló en fraternizar con los brahmines. Dejó su habitación en el *Hotel Barcelona* y aceptó la hospitalidad caótica de sus cuartos de bohemios, soportó su pesado incienso, leyó ("con su magnífica entonación vocal") algunos sonetos de los entonces inéditos *Crepúsculos del jardín* y para documentar modernísticamente, su estela poética grabó en la casa de Garesse y Crispo unos cilindros fonográficos con cinco de esos poemas. (Al visitar Julio Herrera y Reissig, más tarde, el *Consistorio*, la audición de esos sonetos fecundaría su musa, según se ha dicho.) Algo más dejó Lugones: un sobretodo olvidado, que Ferrando con toda reverencia habría de continuar usando; un *Almanaque Bristol* con anotaciones manuscritas para el discurso pronunciado en el Congreso. (18)

Entre tanto, Quiroga continuaba produciendo intensamente, como lo certifica el cuaderno autógrafo en que transcribía cuidadosamente sus composiciones. (19) Pero poco trasciende hasta el público. Hacia mediados del año, *La Alborada* le publica otro cuento: *El guardabosque comediante*. También explora aquí Quiroga 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 monóculo (...)*) *Caminaba con lentitud indiferente, abriendo y cerrando los dedos, envuelto en una larga capa que arrastraba a modo de toga*). Y lo resume en esta frase feliz: *Yo soy romano y negligente*. Un día la realidad invade ese mundo y lo aventa. Quiero decir: Descuida ponerse el monóculo; retorna a los viejos olvidados libros; descubre el *Triunfo de la muerte* que lo libera de la esterilidad de su vida. Acaba por internarse en el bosque para ser devorado por los lobos. (20) La situación podría ser viable, pero

(18) Esta visita de Lugones ha sido documentada minuciosamente por José Pereira Rodríguez en *Una audacia de Rufino Blanco Fombona* (Salto, 1914). No se consigna allí, sin embargo, la fecha exacta del Congreso ni la participación que le cupo a Lugones.

(19) Este cuaderno preparatorio de *Los Arrecifes de Coral* contiene 44 composiciones, de las cuales once no fueron incorporadas al libro. Además de presentar interés especial para un estudio de las variantes, permite trazar el desarrollo del poeta gracias a las fechas que datan gran parte de los textos. Se custodia en el INIAP.

(20) V. *La Alborada*, 2ª época, año V, Nº 164, Montevideo, mayo 5, 1901. Recogido en *Los Arrecifes de Coral*.

el desarrollo —como en todos los cuentos del período— es inverosímil y de fatigosa invención. Quiroga parte de una actitud rica en posibilidades pero no sabe crearla hacia dentro. No parece necesario comparar este ejemplo de conducta absurda con el ilustre *Bartleby* de Hermann Melville, ni con las no menos ilustres ficciones de Franz Kafka. El propio Quiroga iba a pretender (y lograr) años más tarde la conquista de una presa más plena y madura en el protagonista de *Los perseguidos* (nouvelle de 1908).

Dos semanas más tarde el mismo semanario publica un breve relato, *Charlábamos de sobremesa*, que Quiroga nunca recogió en volumen y que abunda en ese horror mecánico, mal aprendido en Poe, y ya fatigado en las narraciones de la *Revista del Salto*. La componen dos historietas (una, de brujas, europea; otra, de lobizones, uruguaya) espeluznantes y directas. (21)

Casi toda la actividad literaria de ese momento se concentra, sin embargo, en la caza mayor: la preparación del primer libro. Al *Almanaque Artístico del siglo XX* le corresponde la primicia de cinco poemas: *Con fútil elegancia de modelo*, *Los pequeños vapores*, *Tu garganta*, *Tu agonía*, *Los faros remotos*, este último en prosa. (22) Hacia fines de 1901 —en noviembre— aparece, impreso en el *Siglo Ilustrado* (18 de julio 23, Montevideo), la nueva obra. Se titula *Los Arrecifes de Coral* y está dedicada a Leopoldo Lugones.

IV

LOS ARRECIFES DE CORAL

El volumen que lanzaba Quiroga a la arena literaria ostentaba el sello del refinamiento. (23) A la elaborada composición tipográfica correspondía la factura delibera-

(21) V. *La Alborada*, 2ª época, año V, Nº 166, Montevideo, mayo 19, 1901. Puede verse, además, en el tomo XII de los *Cuentos* publicados por Claudio García & Cía., (Montevideo, 1945).

(22) V. pub. cit., Montevideo, 1901. Los directores del *Almanaque* eran Francisco G. Vallarino y Juan Picón Olaondo.

(23) Formato mediano (alto: 19. 5 cm.); carátula amarillo límón en la que sólo había un dibujo rojo naranja de Vicente Puig (una ojerosa mujer, hombros al aire, iluminada por una vela), y la siguiente leyenda: *Los arrecifes de coral / Horacio Quiroga / Mon-*

damente enrarecida de muchos de sus textos. Una primera clasificación externa permite la escisión de las 52 composiciones que lo integran en tres grupos: poemas (18), páginas de prosa lírica (30), cuentos (4). Una clasificación menos rígida y externa permite advertir que la distinción entre verso y prosa es muchas veces escasa o adjetiva (salvo en los cuentos, que tienen lugar aparte). Más fecundo parece el análisis conjunto.

A) LOS TEMAS. — Si se prescinde por el momento de toda consideración formal parece posible indicar la presencia de varios temas dominantes, a saber.

1) *Inspiración meramente literaria.* — Este grupo abarcaría todas aquellas composiciones que obedecen a un propósito, casi arqueológico, de reelaborar un tema que interesa a Quiroga, ante todo, por su ascendencia literaria. Un buen ejemplo lo constituye la página que abre el volumen: *Mis finas culebras* que presenta a Salambó. En *El caballero tenía la barba azul* se utiliza como pretexto de una evocación erótica a Gil de Retz. Podrían señalarse, asimismo, los ejercicios en verso a la manera de Lugones: *Tu garganta, Tu agonía o Italiana*. Este último canta:

*Por tres veces, detrás de la alquería
Era grata a mis manos tu aspereza;
El sol se hundió, dorado de tristeza,
En un rayo glacial de hipocondría.*

tevideo. Sus 164 páginas de papel ilustración abundaban en hojas inmaculadas (cinco ejemplares habían sido impresos en papel Münch pergament y diez en Holanda Van Gelder, informa la justificación del tiraje). Los textos, en cuerpo pequeñísimo, parecían encogerse, para liberar anchos, lujosos márgenes. La edición estaba limitada a 510 ejemplares. Hoy constituye una de las rarezas de la bibliografía nacional, casi un incunable. Hay una segunda edición: Montevideo, Claudio García & Cia., 1943, 128 págs. Incorpora (sin aclaraciones) dos textos de redacción posterior —*Mi nacimiento, El payaso dormido*— que habían sido dados a publicidad por sus biógrafos en *Ensayos*, año II, Nº 11, Montevideo, mayo 1937.

El mismo título de la obra era equívoco. Para Pereira Rodríguez (De "La Revista" a la "Nueva Atlántida", en Número, año II, Nº 6-7-8, Montevideo, enero-junio 1950, p. 313) reflejaría la lectura de uno, homónimo, de Charles Darwin. Podría pensarse, quizá, que lo inventó Quiroga por su colorido exotismo, por su indudable sonoridad. De un pasaje de la biografía de Delgado & Brignole (p. 69) se podría deducir que los arrecifes aluden, también, a los del Salto, iluminados por el sol poniente.

*La campana sonó el Ave María,
Llenóse de balidos la dehesa,
Y los bueyes volvieron la cabeza
Lentamente, a aquel cielo de agonía.*

*La tarde descendió, con luces raras,
A tu triple collar de perlas claras.
Bajo los rumorosos naranjales*

*Miramos sin pensar al dios de yeso,
Y en el leño sonámbulo de un beso
Grabamos nuestras mutuas iniciales.*

La fría ejecución, los ocasionales ripios (el dios de yeso, verbigracia), muestran la aproximación únicamente técnica que practica aquí Quiroga. Otro ejemplo dentro de este mismo grupo, pero en prosa, sería *El tonel del amontillado*, donde se busca la prolongación de una historia de horror ya contada por Poe. (24)

Es posible relevar otras influencias. A las ya señaladas por los coetáneos —Musset, Baudelaire, Verlaine, Charles de Sivry, Maurice Rollinat— podrían agregarse otras no menos evidentes: Catulle Mendès (particularmente en *Al autor de "La Dame Seule"*), Heredia el parnasiano (en *Orellana*), Rubén Darío (en páginas como *Tenía la palidez...*, *María Elena tocaba siempre*).

2) *Ejercicios de escritura erótica.* — Abundan y no revelan siempre buen gusto. Algunas veces, un mismo motivo —la niña que se muere por excesos sexuales secretos— obtiene dos elaboradas versiones: *Al autor de "La Dame Seule"*, *A la señorita Isabel Ruremonde*. Todos los pseudo-refinamientos del decadentismo se congregan aquí. No falta la ambigüedad entre el amor normal y el animal (*Pastifae, El oso, La mona, Tu recuerdo fue largo tiempo...*); (25) ni las sucesivas, estilizadas posesiones (*¿Quién podía...*, *Te apreté entre mis brazos, Colores*); ni la prestigiosa contaminación del amor por la muerte, o viceversa (*Estabas muerta, ¡Oh mi amada...*); tampoco falta el aderezo indispensable que pone la locura del amante (*Yo corría tras*

(24) En *El Crimen del otro* (publicado en el volumen homónimo, 1904) logrará Quiroga una versión más dramática, más elaborada del punto de vista narrativo.

(25) Estos trabajos pueden considerarse antecedentes del cuento *Historia de Estilicón*, recogido en *El crimen del otro*.

de ti, *Aquel primer episodio*). Sin hablar, es claro, del cuento que obtuvo el segundo premio en el concurso de *La Alborada* y que aquí cerraba triunfalmente el volumen.

3) *Fantasmagoría*. — Como complemento del tema erótico (a veces) o sola, la fantasmagoría habita estas páginas. Un buen ejemplo, aunque de primaria ejecución, lo ofrece: *Había llovido*, en que el protagonista asiste a un entierro en que sospecha que no hay cadáver. En *Sin haber llegado...* se repasa el sacrificio de Isaac por Abraham. Quizá el mejor sea *Los faros remotos*:

“Te había arrojado al mar; y en aquella noche de luna, tan propicia para los raudales de lágrimas, te ibas alejando de la orilla en el féretro azul en que había escondido tu cuerpo.

Avanzabas lentamente. Con el reloj en la mano, los minutos que iban tras de ti eran eternos; la media noche estaba próxima; y bajo la gruta marina que iba a absorberte, una mortuoria claridad de basalto acogía el reflejo azulado de tu ataúd.

De pronto la noche se oscureció y dejé de verte. Ibas a desaparecer. Entonces, levantando en las tinieblas mi brazo que oscilaba de delante a atrás, a guisa de faro remoto, brilló la piedra de mi sortija. Y bajo la tempestad que caía sobre nosotros, el fuego sombrío del rubí atrajo lentamente tu ataúd”.

Como síntesis de estas distintas corrientes, de estas actitudes de buscada extravagancia, podría citarse *El ataúd flotante*, que mereció con justicia la censura de algunos críticos de la época:

*Yo tenía un poco de dolor de cabeza.
En el humo azulado de la azul tetera
Flotaba como un alma o una idea severa.
Tenía también —no mucho— un poco de tristeza.*

*Y tu alma flotaba dentro de la pieza
Como un humo azulado de alma verdadera
Llena de desgracia de no ser la primera
De aquel amor que creó mi eterna pereza,*

*Las llamas del alcohol mostraban a mi vista
Anchos lutos y labios color de amatista.
Y tanto allí flotaba tu alma de amazona.*

*Que sobre los vapores del verdoso zumo
Las moscas acudían, y había en el humo
Olor de muchos frascos y de belladona...*

Excesos sexuales, incipiente necrofilia, demencia, parecen atestiguar en el autor una fuerte inclinación hacia lo anormal; quizá sólo fuera entonces hiperbólica expresión de una lectura no asimilada de tanto decadentismo.

B) LAS FORMAS. — Mientras Quiroga ensaya los temas (sus temas) va afinando el instrumento verbal. Sin pretensiones de atacar de manera exhaustiva el asunto pueden ofrecerse estas indicaciones.

1) *Ejercicios en verso*. — Además de la gran variedad de medidas (que caracterizó no sólo a Darío sino a los principales poetas del Modernismo) Quiroga ensaya particularmente el juego de rimas. La primera estrofa de *Mi palacio de invierno* (una de las composiciones más censuradas) es bastante explícita:

*En casa había belladona,
Nuez vómica y pulsatilla.
En forma de varilla
Contentialas una redoma.*

Pero es en *Las pantallas de Fátima* y en *Las bocas anchas* donde este procedimiento de rimas inesperadas o absurdas rinde más, donde hasta el ripio parece justificarse.

LAS PANTALLAS DE FATIMA

*Niebla y paisaje. Vago hemisferio
Que marca un lírico planisferio;
Noche de noches y de zafires
Sobre la ruta de los fakires;
Luna que azula la lontananza
Con las turquesas de su romanza;
Cielo que empluma los desanhelos
En la quimera de tardos vuelos:
En el desierto de locas glorias
Donde se angostan las trayectorias.
Tienden las brumas en los mirajes
Su desabrido guipur de encajes.
Luz indecisa de un asteroide
Sobre la negra mancha elipsoide
Y hay un Mar Muerto tras la neblina,
Como una gota de tinta china.*

LAS BOCAS ANCHAS

*Desquiciaron las lluvias el bejuco
Del cenador antiguo; y el madroño
Echaba laciamente su retoño
En la penumbra del jardín caduco.*

*Anudábanse en flores de sampsuco
Como un ramo las cintas de su moño,
Mientras ardían en el Sol de Otoño
Las pasajeras fiebres del estuco.*

*Emanaban los céspedes su amarga
Humedad. Y en la noche de tu sarga
Deshojaron tus fúnebres aciertos.*

*La exhausta longitud de mis posturas,
Como sangrientas rosas prematuras
Entre los labios de los niños muertos.*

Los juegos invaden a veces el verso entero, como (por ejemplo) cuando construye un poema casi capicúa. O dicho más técnicamente: cuando se vale de las cadencias internas y de las aliteraciones para obtener curiosos efectos simétricos. (Alguno —la repetición de la misma palabra para rimar el primer verso con el cuarto— sería utilizado por Herrera y Reissig en su ilustre *Torre de las Esfinges*, 1909.) El mejor ejemplo —hasta obtuvo el aplauso de los contemporáneos— es:

EL JUGLAR TRISTE

*La campana toca a muerto
En las largas avenidas,
Y las largas avenidas
Despiertan cosas de muertos.*

*De los manzanos del huerto
Penden nucas de suicidas,
Y hay sangre de las heridas
De un perro que huye del huerto.*

*En el pabellón desierto
Están las violas dormidas;
Las violas están dormidas
En el pabellón desierto!*

*Y las violas doloridas
En el pabellón desierto,
Donde canta el desacierto
Sus victorias más cumplidas,
Abren mis viejas heridas,
Como campanas de muerto,
Las viejas violas dormidas
En el pabellón desierto.*

2) *Ejercicios en prosa.* — Básicamente son los mismos aunque el medio sea diferente. Y esto pone en evidencia que la aproximación de Quiroga a la prosa fue a través del verso y, luego, de la prosa lírica, para descubrir sólo más tarde su verdadero medio: la narrativa. Pero en este primer momento de su carrera literaria, Quiroga no vacila en emplear cualquier procedimiento de estirpe poética en la prosa. (El ejemplo de sus mayores, un Darío, un Lugones, lo autorizaba anchamente.) Por eso echa mano, a veces, hasta de la diéresis. (Véase, por ejemplo, *Tu recuerdo fue largo tiempo...*, que concluye con Baudelaire: *¿Qué más para tu recuerdo, oh mi grande taciturna, que las aprensiones del süave animal?*) Utiliza, también, el estribillo (como en *Tenia la palidez...*) y las aliteraciones, como en *Las desgracias*:

“...Y así fue cómo quedamos en silencio después de la violenta discusión, mirándonos con asombro y algo pálidos, sin comprender absolutamente cómo habíamos llegado de ese modo a quedar en silencio, mirándonos con asombro después de la violenta discusión.

Y algo pálidos...

Ya apenas se veía.

Mirándonos con asombro...”

3) *Ejercicios de vocabulario.* — Abundan las palabras prestigiosas del momento que permiten fechar cada texto con precisión casi absoluta: *moaré, insomnio, azahares, belladona, púrpura, lívido, mórbido, lila, exquisito, japonista, palidez, nimbo, camelia, violeta [color], dibujo al pastel, gasa, raso, blonda, languidez, viola, pierrot, romanza, satin, seno, carmín, clavicordio, ojeras, silogismo, ama-*

tista, desfloró... ¿A qué seguir? La mera presencia de galicismos no basta; es necesario que todo el mundo de lujo y refinamiento sea evocado por el poeta. De aquí la delectación con que se paladean los polisílabos. (*Aquel primer episodio fue tan recordado en tus sonambulismos, que tu lecho empezó a parecer una flor roja de la que conservabas todos los sobrentendimientos.*) Tampoco esto basta: el poeta debe forjar su propio vocabulario; los viejos sustantivos (y muchos importados) permitirán nuevos adjetivos (*timpánicos, esplínitica*, aparecen en *Cuento*) o nuevos verbos (*tragedizaba, sistolizaba, lapizaba, glasgownando*, en *Jesucristo; trémulo, sonambulizada*, en *Comencé a escribir...*). No importa que algunos puedan descubrirse, también, en poetas anteriores; ellos obedecen en Quiroga (que los adopta o los reinventa) a esa necesidad de renovación total, a ese impulso experimental que constituye el valor más perdurable de este libro y de este período.

4) *Otros ejercicios.* — La sintaxis también es atacada. En muchos casos se trata de torpezas naturales, de desconocimiento profundo del idioma; en otros se trata de desafíos deliberados (como el escribir, casi en francés: *cómo su voz es trémula*). Siempre, la misma busca, la misma inquietud, que se comunica a la tipografía (abuso de puntos suspensivos para prolongar los ecos de una frase; mayúsculas que subrayan intenciones, que pautan casi musicalmente un texto). En una palabra: todo el arsenal modernista, lo pasajero y lo perdurable, ofrecidos con la misma pasión, con la misma ciega indiscriminación.

Este momento de indiferenciación estilística —en que Quiroga no ha abandonado aún el verso y no ha alcanzado la maestría narrativa— tiene particular importancia para comprender su desarrollo. De haber insistido en estos experimentos híbridos entre verso y prosa habría podido conseguir, quizá, un mayor aplomo verbal pero nunca hubiera logrado la madurez (humana y dramática), la novedad de su austero estilo narrativo. Si Quiroga sólo hubiera realizado estos ejercicios sería lícito concluir que —por fecundos que fueran para otros— estaba despistado. Pero, como paralelamente exploró los procedimientos narrativos —las cuatro muestras que ofrece el volumen son bastante explícitas— es posible reconocer desde entonces su seguro destino de cuentista. (26)

(26) Además de los tres cuentos que publicara en *La Alborada* (y cuyo comentario puede verse en el capítulo anterior), Quiroga in-

C) EL MENSAJE. — Unas páginas del *Cuento* (*Sin razón, pero cansado*) explanan la compleja actitud ético-estética del autor en este momento de transición. Se trata de las pruebas de un próximo libro que corrige Recaredo. Dicen:

“...y levantando la copa, habló estremecido, lleno de luz en los ojos y de fe en la nueva vida que darían a las letras. Si, eran ellos los señalados por el Índice de la Suprema Forma los que abrirían el surco donde quedarían enterradas todas las restricciones, todo lo que se esconde y falta, para fertilizar el germen nítido y vigoroso de la Escuela Futura. Ellos tenían la percepción de lo abstracto, de lo finamente subalterno, de lo levemente punzante, de lo fuertemente nostálgico, de lo imposible que —al ser— cristaliza en roca. Sensaciones apenas, desviadas y precisas, que fecundarían el supremo arte, porque en ellos estaba la fuerza de las auroras y de las noches, la fe, que preña lo que no nos es dado ver, 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.

Era su triunfo, el de los que habían visto algo más que un desorden en la incorrección de un adjetivo, y algo más que una tensión vibratoria en el salto audaz de ciertas formas de estilo.

Otra vida para las letras, porque los hombres eran otros. El Clasicismo había *representado*; el Romanticismo había *expresado*; ellos *definían*. Nada más.

Sí, definimos, repetía en su exaltación creciente, definimos todo lo inenarrable de esos estados intermediarios en que un simple latido, bajo cierto equilibrio de palabras, puede dar la sensación de una angustia suprema; en que las más ingenuas desviaciones de la frase, aun los rubores más inadvertidos, responden, al ser auscultados, a un acceso de sorda fiebre, de delirio restringido en el tórax...”

Valdría la pena aproximar esta profesión de fe litera-

corporó a Los Arrecifes de Coral, un cuarto: La Venida del primogénito, simple historia de un hombre asediado por el afecto de su mujer y de sus cuatro encantadoras cuñadas. El asunto es mínimo. Lo que parece pretender Quiroga es una linda estampa, de fondo equivoco (podría interpretarse como la trasposición romántica del *homme couvert de femmes* en que se especializa Montherlant) y el rastreo de un estado complejo, sensual y afectivo a la vez. En Corto poema de María Angélica (también del Crimen del otro) se repite el tema con mayor potencia narrativa y densidad humana.

ria y ética (la Idea una enfermedad de la Palabra) a la que hizo célebre Rodó en su *Ariel* (1900). En el discurso del joven crítico se refleja también la actitud simbolista que indica las comunes raíces de la ética y la estética.

“Si a nadie es dado renunciar a la educación del sentimiento moral [se dice allí], este deber trae implícito el de disponer el alma para la clara visión de la belleza. Considerad al educado sentido de lo bello el colaborador más eficaz en la formación de un delicado instinto de justicia. La dignificación, el ennoblecimiento interior, no tendrán nunca un artífice más adecuado. Nunca la criatura humana se adherirá de más segura manera al cumplimiento del deber que, cuando, además de sentirle como una imposición, le sienta estéticamente como una armonía. Nunca ella será más plenamente buena, que cuando sepa, en las formas con que se manifieste activamente su virtud, respetar en los demás el sentimiento de lo hermoso.

Cierto que la santidad del bien purifica y ensalza todas las groseras apariencias. Puede él indudablemente realizar su obra sin darle el prestigio exterior de la hermosura. Puede el amor caritativo llegar a la sublimidad con medios toscos, desapacibles y vulgares. Pero no es sólo más hermosa, sino mayor, la caridad que anhela transmitirse en las formas de lo delicado y lo selecto; porque ella añade a sus dones un beneficio más, una dulce e inefable caricia que no se sustituye con nada y que realza el bien que se concede, como un toque de luz”.

Pero falta, en cambio, en *Ariel* todo lo que abunda en este Quiroga: lo malsano, lo decadente. Y hay en Rodó una afirmación de las fuerzas que están por la vida.

V

LA CRITICA COETANEA

Tal es la perspectiva de los cincuenta años.(27)

Pero, cabe preguntarse: ¿Cómo reaccionaron los coetáneos? Como ante una extravagancia, una deliberada locura.

(27) Poca atención ha recibido de la crítica nacional este libro. Zum Felde (ob. cit., p. 393) lo califica —con evidente abuso— de libro de versos. Tampoco son mucho más precisos sus biógrafos al conformarse con una página en donde relevan algunas extravagancias e indican, con vaguedad, sus preferencias. (V. ob. cit., 134-35.)

Washington P. Bermúdez, que escribía en *La Tribuna Popular* bajo el seudónimo bastante explícito de *Vinagrillo*, resumió quizá la impresión más divulgada en un artículo de noviembre 20, 1901. El cronista comienza por atacar el decadentismo. Asegura que la obra

“tan en grado superlativo es decadente que podría calificarse de decrepita, senil y valetudinaria, todo junto como al perro los palos, según reza la locución. Declaramos con franqueza [continúa] que este género antiguo, epiceno o de cualquier clase, no es literatura ni maldita la cosa para nosotros. La juzgamos un desvarío o una monstruosidad que deja muy en zaga lo que se denomina gongorismo o culteranismo. El culteranismo consiste en no expresar con naturalidad y sencillez los conceptos, sino falsa y amaneradamente por medio de voces peregrinas, giros rebuscados y violentos y estilo oscuro y afectado. La definición es copia textual de la que dice el diccionario de la lengua castellana por la Academia Española. El gongorismo, pues, ya es algo, porque siquiera logra expresar conceptos aunque de un modo enigmático y casi ininteligible a veces. Pero la llamada literatura decadente o modernista no sirve para expresar nada, a no ser desatinos e insensateces. No nos personalizamos con el autor de “Los arrecifes de coral”; hablamos en términos generales, tal como lo pensamos y sentimos de las producciones a ese tenor. Se nos antoja imposible que perdure esa aberración del buen gusto, esa negación de las bellas letras, esa creación híbrida y estéril como las mulas”.

Después de haber puesto en evidencia su antagonismo (y su insensibilidad) hacia todo producto modernista, *Vinagrillo* ataca directamente la obra. No intenta analizar su sentido, no pretende explicitar su mensaje. Se limita (como tantos) a transcribir, acotados, “algunos párrafos cogidos aquí y allá”. El reproche general que alza contra la obra es el de ininteligibilidad; la acusación favorita es la de disparate. Por excepción, hace alguna censura técnica —como cuando señala que el verso: *Sobre el decúbito de las razas*, está mal medido—. Pese a su extensión (casi dos columnas del diario) la crítica no supera el tono de gaceta, de opinión irresponsable.

Hasta el ilustrador del libro, Vicente Puig, recibió su cuota del brulote. En una *Posdata* derrama *Vinagrillo* el resto de su agriado, maloliente humor:

"La obra contiene en la portada un dibujo modernista o decadente. Figura una mujer tísica, al parecer sentada en un lecho. Delante de ella hay un candelabro con una vela encendida. ¿Qué simboliza la luz? La tísica ya presu- mimos que representa la *literatura* decadente o modernis- ta; pero ¿la luz? ¿Acaso la han colocado como para decir: Eh, cuidado con tropezar en los *Arrecifes*? ¿O la vela sig- nifica: quién le ha dado a Ud. vela en este entierro, o un Guárdese esta vela en salva sea la parte?... El autor del dibujo ha de ser más fino que un coral. Vale".(28)

Hay, afortunadamente, otro testimonio de mayor dig- nidad. Al reseñar la obra en *Vida Moderna*, Raúl Montero Bustamante (su director) comienza por contribuir a la di- vulgación de la leyenda del "bautismo del arte en las ori- llas del Sena". Señala luego, quizá con mayor veracidad:

"Yo había leído algunas estrofas de Quiroga, y habíame sorprendido aquel maravilloso rimador de cosas raras, de exotismos malsanos, en quien encontraba lo que en vano había buscado en nuestros serviles imitadores de Baudelai- re o Verlaine. Y ahora, encontrármelo en este libro desgra- ciado, francamente me ha hecho mal, me ha hecho dudar de ese hermoso talento, de esa cabeza altiva que yo soñaba victoriosa, cuando en días no lejanos leía a mis amigos algunas estrofas inéditas con que el poeta habíame obse- quiado. Yo he sentido un profundo malestar, al ver esa obra triste y extraña apilada en los estantes de las libre- rías, marcada en la frente con el pecado original, conde- nada a una muerte oscura y sin lucha, perdida en la gran indiferencia de la ciudad. Y esta vez, el culpable no es el público, es el autor, que ha sido arrastrado a una inexpli- cable transacción con su conciencia literaria, que forzosa- mente tuvo que prevenirle el peligro, pues se exponía a una aventura en que podía zozobrar su reputación. *Los Arrecifes de Coral* señalan en nuestro ambiente literario, la más lejana frontera, el paso más atrevido en el terreno de la revolución de la forma y la atenuación del concepto. Es un golpe brusco asestado a la musa nacional, que hasta hoy, después de *Tabaré* y de algunas estrofas de Rafael Fragueiro —tan olvidado, y de quien he de hablar un día— duerme un sueño profundo, que no ha conseguido inte-

(28) V. La Tribuna Popular, Montevideo, noviembre 20. Was- ington P. Bermúdez había presentado al 2º Congreso Científico Latino- Americano una comunicación sobre El lenguaje del Río de la Plata; este trabajo obtuvo luego el aplauso de Guido y Spano.

rrumpir la grito de rimadores burgueses y plebeyos, que han pulsado con más o menos audacia las cuerdas casi vírgenes de la lira nacional. Es un libro audaz y nuevo que pudo ser bueno y que sin embargo pasará sin dejar rastro tras de sí. Si el autor se hubiera ajustado al molde de algunos de sus versos y sus cuentos, no tendría más que aplausos para él; pero al lado de lo admirable, de lo maravilloso, como versificación, intensidad de sentimiento y colorido, hay rimas sin nombre, extravagancias de un can- dor admirable, sorprendentes incongruencias, encantadoras ingenuidades, balbuceos de niño, incoherencias propias de un demente, que por supuesto, no son sino productos de un extravagante *snobismo*".

El cronista se defiende luego de toda prevención con- tra "el decadentismo, el simbolismo o la delicuescencia"; indica entonces sus preferencias dentro de la pléyade fini- secular y traza un rápido censo informal de sus propios trabajos críticos. Pese a su amplitud de criterios, se reco- noce una honrosa limitación:

"...mi entusiasmo llega hasta donde llegue el sentido común; donde éste termina para dar salida a un vocablo extraño, para retorcer epilépticamente el ritmo de un ver- so, o simplemente para parecer extravagante y raro, mi en- tusiasmo también concluye, para juzgar severamente lo que es sólo un extravío. Horacio Quiroga tiene en su libro com- posiciones hermosas que revelan su talento y su inspira- ción, su alma de artista profundamente emotivo; tierno hasta las lágrimas, sabe llorar como de Musset, rebelde hasta la blasfemia me trae el recuerdo de los artistas mal- ditos, del malogrado Charles de Sivry dirigiendo sus melo- días imposibles, de Maurice Rollinat, recitando al piano con su cara alucinada una de sus macabras *neuroses*, y de la vieja cabeza del maestro, del *pauvre Lelián*, cuyo espíri- tu flota en muchos de los versos del poeta".

Enumera en seguida el crítico sus composiciones fa- voritas, colgándoles alguna pintoresca calificación. (Son: *Canción, Orellana, Lemerre, Vanier y Cía., El juglar triste, Jesucristo, El guardabosque comediante y Combate naval.*) Pero...

"Pero *Mi palacio de invierno*, incomprensible banalidad rimada en forma bárbara, *A la Solterona* que tiene su poe- sía, pero que no es más que un apunte, un bosquejo inco- rrecto, *El ataúd flotante*, extravagancia imposible; *Buenos Aires*, ingenuidad sin nombre, que me trae el recuerdo de una composición del señor Federico Ferrando titulada *En-*

cuentro con el *Marinero*, que leí últimamente en el *Almanaque Artístico* y hasta ahora no he llegado a descifrar, y que entre otras lindezas contiene los siguientes versos:

*Y él lloraba de nuevo, tan desoladamente
Que parecía un niño a quien le arrancan un diente.*

.....
*Y añadía, riendo y mostrando los dientes
¡Oh, qué antejo evidente, oh, qué antejo evidente!*

son sencillamente monstruosidades, ataques a la lógica y al sentido común, que sólo pueden aportar al autor sonrisas compasivas. Por lo demás, censura igualmente el refinado sensualismo de sus prosas malsanas, inculadas de un erotismo sonámbulo, enfermas de ansias inconfesables, que transpiran extenuaciones y relajamientos”.

La crónica concluía con un texto de Unamuno —que entonces, como ahora, estaba de moda citar—:

“Pienso como Unamuno, que la voz de este poeta nuevo, es “una voz más de esta juventud inorientada mejor aún que desorientada, occidentada más bien”, y sólo saludo a ese hermoso talento hoy extraviado, con aquel verso del poeta de la juventud:

Qui part trop tôt revient trop tard.” (29)

Quizá pueda invocarse otro testimonio, más tardío y breve, de mayor rigor crítico: el de José Enrique Rodó. Cuando en 1904 Quiroga le hubo enviado su segundo libro (*El crimen del otro*) le escribió el crítico estas palabras el 9 de abril:

“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”.

La implícita censura para *Los Arrecifes de Coral* que ocurría allí no debe haber dejado de renovar la vieja he-

(29) V. nota 2.

rida en Horacio Quiroga, aunque estuviera suficientemente compensada por el elogio al nuevo libro. (30)

¿Cuál fue la actitud de Quiroga ante un rechazo tan variado y general? Según cuentan sus biógrafos: “El vaporeo no podía sorprender por inesperado a Quiroga. Lo recibió con elegante estoicismo. Los mismos amigos, al leerle los comentarios, no podían contener las carcajadas. El también sonreía, pero, claro, se notaba que, no obstante sus esfuerzos por aparecer indiferente, los ataques lo afectaban, sobre todo cuando lo escarneaban”. El relativo fracaso de *Los arrecifes de Coral* significaba, indudablemente, algo más hondo que el de la aventura parisina. Era, al mismo tiempo, más honroso. Quiroga podía justificarse íntimamente pensando que el ambiente no estaba maduro para su arte, para su actitud estética —lo que era cierto—. (Aunque era cierto, también, que ni su arte ni su actitud estética estaban maduros.) Por eso la lucha habría de proseguir hasta la suspensión provocada por un trágico accidente. (31)

(30) Las relaciones entre Rodó y Horacio Quiroga no alcanzaron nunca la intimidad, aunque permitieron una correspondencia sobria que los ennoblecía. Ya se vio el papel que le cupo a Rodó en el estreno montevideano de Quiroga. No parece existir prueba de que el poeta le haya enviado *Los Arrecifes de Coral*, aunque por la alusión del texto citado puede conjeturarse que conocía el libro. Existe constancia, en cambio, de que leyó *El Crimen del otro* (en marzo de 1904) y la *Historia de un amor turbio* (en noviembre 17, 1908). En el Archivo Rodó, propiedad de la Biblioteca Nacional, se conservan, además del borrador de la carta del crítico, dos cartas que le enviara Horacio Quiroga. Ambas se refieren a *Motivos de Proteo*. La primera (Buenos Aires, julio 9, 1909) dice así: “Recibí hace ya un tiempo su hermoso libro que tuvo Ud. la gentileza de enviarme. Casualmente me hallaba en aquellos días en un mal momento, y caí sobre su libro con buena sed de fraternidad. Como tengo un poco la manía de querer ser sincero conmigo mismo, supondrá si fué atinada mi sed. ¿Qué mayor elogio podría hacerle? Ruégole crea en mi verdadero afecto por su obra —afecto que lamentablemente no se extiende a más por nuestra tierra”. La segunda carta (San Ignacio, mayo 4, 1911) expresa: “Esta no tiene más motivo que una vivísima simpatía a Vd., acrecentada en pos de releer “*Motivos de Proteo*”. Vivo aquí hace año y medio, bastante solo —como supondrá— en cuestiones que nos atañen. Sea esto disculpa de tal salida de tono que Vd. no tendrá a mal, de seguro”. Puede verse un estudio de las relaciones de Rodó y Quiroga en la edición citada de *Obras Completas del primero*, pp. 1338-39.

(31) Las vacaciones las pasó en Salto; a su regreso a Montevideo, fué a vivir con Asdrúbal E. Delgado en una casa de la calle Zabala, esquina Buenos Aires. No faltaron las reuniones poéticas, pero (al decir de sus biógrafos) “se sostenían más por el chispero de Baco que por el literario”. Uno de los visitantes solía ser Florencio Sánchez, en su mejor momento de bohemia montevideana. (V. Delgado & Brignole, ob. cit., págs. 136-37.)

MUERTE DE FEDERICO FERRANDO

Guzmán Papini y Zás, poeta que fuera menospreciado por los consistoriales (y también por la *Torre de los Panoramas*), publicó en *La Tribuna Popular* una *Siluetita* titulada *El hombre del caño*, en la que se aludía a Federico Ferrando y se le vinculaba ambiguamente con un ladrón que por entonces había saqueado una joyería introduciéndose en ella por el caño maestro. Al anunciarse la primera *Siluetita* —precisamente ésta de Ferrando— el periódico había adelantado a sus lectores que el autor de las mismas “tratará de reproducir en ellas, con la más fiel exactitud, bien empapada la pluma en sal ática, a las principales figuras de la literatura modernista que se dice existen en el país. En las referidas siluetas [se agregaba] predomina el espíritu crítico del autor dentro de la más refinada cultura”. Para que se vea a qué llamaban entonces “sal ática”, transcribo algunos párrafos del artículo:

“Llamo así, como lo indica el rótulo de esta silueta, al sujeto de ella, por la falta infecciosa de limpieza que en él se nota. Mi héroe por parentesco de suciedad, desciende de Diógenes; y por las pústulas que le avejigan el rostro, por lo que denominaré consanguinidad purulenta, pertenece a la familia de Job. A la raíz de su árbol genealógico la vigorizan con abonos recogidos en el estercolero del gran leproso.”

Más adelante, Papini califica a su víctima de “enfermo incurable de tontería clásica complicada con un desaseo crónico”, y redondea esta parte de la silueta con una descripción calificada: “Usa un traje veterano condecorado con cien manchas, que es la antítesis de su espíritu modernista. ¡Mi hombre es un galicismo andante: la peor traducción al castellano de un bohemio francés! Oriundo de Salto, a salto de mata anda en nuestra literatura, perseguido por burlas incansables”. Al pasar a un terreno más literario (pero también de adjetivación coprológica), el cronista señala que la erudición de su hombre es sólo catálogo de nombres, que sus artículos (a los que califica de bisies-tos por su escasa periodicidad) son candombe de ideas ajenas y pisotean reputaciones. Ataca también la vanidad del

personaje; asegura que copia sin temor; lo compara con los perros tentados por un monumento; entra, en fin, en un terreno degradante en que todo resumen es imposible.

El artículo concluye con una alegre advertencia: “Si alguien se considera aludido en este artículo, le aconsejo a ese alguien que se afeite, se corte el pelo, y que allá por los lavaderos de la Estanzuela, convierta a una piscina cualquiera en fuente Castalia de sus inspiraciones”. Asimismo, le pide que no le envíe los padrinos porque sería ridículo, ya que acabaría por llevarlo, en vez de al terreno del honor, al terreno del olor.

Ante este brulote extraliterario (bastante frecuente entonces, por otra parte) contestó Ferrando con una nota y un desafío. Papini rechazó ambos, jocosamente, en una *Siluetita* complementaria: ¡*Apareció el del caño!* Allí nombra a Ferrando con todas sus letras y se burla de él por haberse considerado aludido; lo acusa de exceso de humildad al reconocerse tan sucio, se ríe de que lo haya retado a duelo; asegura que sería injusto tal combate ya que se vería obligado a luchar con una sola mano, debiendo tener ocupada la otra en taparse las narices; acaba por calificarlo (entre otras cosas) de “loco lindo”.

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 con el autor en ciertas apreciaciones emitidas pero juzga legítimo el derecho de defensa. Ferrando comienza por calificar a Papini de villano; cuenta que le robó quince libras esterlinas al joven Eliseo Ricardo Gómez en una revolución que concluyó en Piedras de Espinoza; que en la misma oportunidad el coronel Tezanos le reprendió por cobarde; que robó un escritorio de campaña; que su origen es misterioso (luego lo califica de hijo de carnicero); se refiere a sus malas costumbres, sin especificaciones; asegura que plagió a Lugones, a Díaz Mirón, a Gutiérrez Nájera, a Flores, a Balart, a Andrade, a Zorrilla, a Bécquer, a Vicente Medina, a Herrera y Reissig, a Rueda, a Darío; que roba sus consonantes a los sonetos de “*Los arrecifes de coral*”; que las señoritas se burlan de él, que la ropa que usa es ajena, que tiene aspecto de espía, que es bajo (de estatura), que fue usado como modelo para el afiche de *La raza de Caín* del dibujante argentino A. Bosco. Critica también sus viruelas; señala que fue medianero amoroso del mayor Isasmendi, que políticamente ha pasado del herre-rismo al tajismo, de Cuestas a Batlle; que en el *Club Vida*

Nueva, donde fuera camarero, lo tuvieron que echar por su incompetencia para limpiar la vajilla; que lo encargaron de la repartición de avisos, no del cobro de los mismos; que ignora el francés, que —última infamia— hasta sus antiguas borracheras han huido de él. No termina ahí la eyaculación que por justificada que pueda parecer no deja de ser también denigrante para el que la escribe. Algunos insultos más coloca Ferrando, concluye llamándolo "Canalla, descendiente de lacayo".

Como contestación —y al pie de otra *Siluetas*, dedicada a Eliseo Ricardo Gómez, precisamente— Papini publica estas líneas, de inesperada sobriedad: "*Los gemidos de las víctimas*. Al señor Federico Ferrando (a) "El hombre del caño" le agradezco los conceptos elogiosos que me ha dedicado. Al mismo tiempo le manifiesto que se los agradeceré personalmente, cuando pueda verlo". Era el 5 de marzo de 1902.

Ese mismo día, Horacio Quiroga llegaba de Salto, quizá llamado por su amigo. Ferrando lo fue a esperar al puerto, almorzaron juntos en el *Hotel Comercio* y fueron luego a casa de Ferrando (Maldonado 354). Héctor, hermano de Federico, había comprado por encargo de éste una pistola de dos caños, sistema Lafoucheux, de 12 mm. Eran las 19 horas. Quiroga examinaba la pistola moviendo el gatillo.

"Federico estaba sentado en la cama frente a Quiroga y junto a su hermano Héctor [cuenta una crónica periodística de la época]. En el momento en que éste le recomendaba cuidado pidiéndole a Federico que se retirase, se escapó el tiro. Oyóse un grito de dolor y Ferrando cayó sobre la cama; la bala le había penetrado en la boca, alojándose en el occipital sin salir.

Cuando entraron los miembros de la familia, atraídos por la detonación, Quiroga estaba abrazado a su amigo, todo ensangrentado pidiéndole perdón. Ferrando no podía hablar; hacía con la mano señales negativas, dando a entender que no tenía ninguna culpabilidad Quiroga. Falleció Ferrando a los pocos minutos. [Otra crónica dice que falleció instantáneamente.]

Mientras los médicos examinaban al herido, Quiroga se había retirado al interior de la casa. Al saber la muerte fue presa de una desesperación inmensa.

Quiroga fue llevado a la Jefatura [el Cabildo] donde cenó apenas a las once de la noche. Acostóse y pasó casi toda ella en vela.

Esta mañana [marzo 6], interrogado [por el Juez de Instrucción de 2º turno, Dr. Mendoza y Durán], declaró que estaba tratando de poner el gatillo en el descanso, atribuyendo la desgracia a la dureza de aquél. Cuando se disipó el humo vio a Ferrando que con la mano en la boca caía sobre las almohadas, haciendo señas de no poder hablar".

Hasta aquí la crónica.

Después de haberse tomado declaración, Quiroga fue trasladado a la Cárcel Correccional. Su abogado defensor, D. Manuel Herrera y Reissig, hermano del poeta, consiguió que fuera puesto en libertad el sábado 9.(32)

La muerte de Federico Ferrando fue algo más que un trágico accidente y la pérdida de un amigo querido, del audaz compañero de aventura intelectual; significó la liquidación del *Consistorio*, la muerte de una era (para Horacio Quiroga, al menos). En un sentido más oscuro, fue también una carta más en el trágico juego de su vida; una carta que sumara a las muertes violentas de su padre y su padrastro; un brutal anticipo del suicidio de su primera mujer, Ana María Cires. En el momento de delirio, de horrible culpa inocente, Quiroga no comprendió nada. Sólo supo huir de esta tierra poco grata, correr a refugiarse a los brazos de su hermana María en Buenos Aires.(33)

(32) Las *Siluetas* de Papini y Zás aparecieron en *La Tribuna Popular* de febrero 26, marzo 1º y marzo 5, 1902. El artículo de Ferrando, en *El trabajo* del 4 de marzo. En este mismo diario pueden verse las crónicas del accidente que costó la vida a Ferrando en las ediciones de marzo 6, 7 y 10. También *La Tribuna* se ocupó del asunto en marzo 6; allí trata de disipar el rumor de que Ferrando le hubiera enviado sus padrinos a Papini. La crónica que transcribo y amplío en el texto fue publicada en un diario salteño del que Ferrando era corresponsal: *El Imparcial*, año II, Nº 51, Salto, marzo 6, 1902.

(33) El *Consistorio* no sobrevivió a la muerte de Ferrando y a la huida de Quiroga. Para muchos de sus integrantes sólo fue una aventura juvenil; para Quiroga continuó siendo una etapa importante (la más importante hasta ese momento) en su carrera de experimentador literario, vale decir: de creador. En Buenos Aires, muchos años más tarde, el grupo *Anaconda* reviviría algunos caracteres de aquella peña, aunque entonces en la plena madurez de un artista y de un mensaje. Pero ésta es ya otra historia.

Quizá no fuera imprescindible conmemorar con un estudio el cincuentenario de *Los Arrecifes de Coral*. El valor intrínseco de la obra no parecía exigirlo. Pero hay otros valores que los exclusivamente poéticos. Aunque *Los Arrecifes de Coral* indiquen (como advirtió sagazmente Rodó) una dirección equivocada, tienen para el estudioso de la obra de Quiroga un significado especial: lo muestran detenido en una etapa de su experiencia humana y literaria, una etapa superada. Quiroga supo pasar por el modernismo viéndolo en su plenitud y su extravagancia; supo abandonarlo a tiempo para crear un arte que le permitiera trascender el período, perdurar. Esto sucedió así, no sólo porque la vida le dejó cerrar su órbita. (También Reyler, para citar un coetáneo, superó cronológicamente el período, sin lograr una forma verdaderamente independiente.) Fue porque asimiló las enseñanzas estéticas profundamente y también profundamente, logró vivir su vida; supo, en fin, vivir y realizarse.

Es posible indicar otro valor más general. El estudio de *Los Arrecifes de Coral* —y del *Consistorio del Gay Saber* que fue su circunstancia— permite alcanzar una visión más completa de ese momento en que la generación del 900 luchaba por imponer su sistema de vigencias (para seguir empleando el lenguaje orteguiano) o su credo —como se decía entonces.

(1951)

SOBRE EL ESTILO

I

UN PLANTEO

Algunas publicaciones recientes han actualizado el problema del estilo de Quiroga. Se ha tratado de defenderlo de la acusación (real o supuesta) de que escribía mal y se ha invocado, como pretexto polémico un juicio de Guillermo de Torre en el *Prólogo* a la edición *Aguilar* de sus *Cuentos* (Madrid, 1950, pág. 19). Dice de Torre: "*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*". Sin ánimo de participar en una polémica que tal vez sea innecesaria y, además, que parece estar mal encarada, creo oportuno repasar en sus líneas generales el problema del estilo de Horacio Quiroga.

Conviene aclarar, ante todo, qué se entiende por escribir bien. Si por escribir bien se entiende escribir de acuerdo con las reglas de la Academia Española y con la autoridad de su Gramática y su Diccionario, desde ya se puede empezar a decir que no hay problema: Quiroga no escribía bien. No sólo porque cometía errores de sintaxis, anfibologías, y otros horribles pecados, sino porque empezaba por cometer el máximo: no importarle la Academia Española de la Lengua. Quienes apliquen a su prosa un examen externo, quienes utilicen cánones y reglas impuestos por una norma de buen decir no se cansarán de encontrar en Quiroga materia suficiente para sus excomuniones. En este sentido es evidente que Quiroga no buscaba la perfección de la lengua (concepto elusivo que hace preferir cualquier

gramatiquero a Cervantes, cualquier rimador neutro a Quedo).

Si por escribir bien se entiende escribir de la manera más eficaz, comunicar con la mayor fuerza lo que se quiere decir; si por escribir bien se quiere hablar de lo que cada escritor quiere escribir, entonces Quiroga lo hacía. No porque siempre escribiera bien, sino porque en sus mejores cuentos ha conseguido lo que buscaba. Este examen interno es el único válido para determinar, estilísticamente, el valor de un escritor. Y es esto lo que no parecen haber advertido quienes nuevamente replantean el problema del estilo de Quiroga. Quiroga, podría agregarse, era un cuentista; no era un orfebre, no utilizaba la materia idiomática como fin en sí, sino como vehículo de su narración. Y la trabajaba intensamente y de una manera personal, como se verá.

II

LA TEORIA

En una de las páginas más penetrantes que se han dedicado al narrador misionero dice su amigo Ezequiel Martínez Estrada, a quien Quiroga llamaba hermano menor: *"Casi todo lo que se entiende por trágico en su vida y en su obra proviene de que había eliminado sin piedad lo accesorio y ornamental. Cuando la vida o el arte se despojan de sus atavios, hállase la amarga pulpa de la almendra fundamental"*. (V. *Discurso fúnebre*, en *Nosotros*, Buenos Aires, marzo 1937, p. 325). *Había eliminado sin piedad lo accesorio y ornamental*. Ahí queda dicho todo; queda dicho por qué Quiroga no fue (no pudo ser) un estilista. Pero él mismo había revelado su intención en unas notas críticas que aunque muy citadas son poco atendidas. En ellas dice: *"Luché porque el cuento tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor, desde el principio al fin"*. Esa sola línea no le permitía distraerse en lo circunstancial. Y en otro texto, al aconsejar al joven narrador, confirma y amplía Quiroga: *"Toma a 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".

Es discutible, sin duda, que un cuento sea una novela depurada de ripios, pero es indudable que esa afirmación desnuda la convicción estética más profunda de Quiroga: la necesidad de un arte de síntesis, un arte lineal y breve, concentrado en su objeto, ascético. De esta lección sobre la materia del cuento y su desarrollo se desprende inmediatamente otra, sobre el estilo, en donde también se ajusta Quiroga a las exigencias de brevedad y concentración ya apuntadas. Su *Decálogo* lo expresa magistralmente: *"Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: "desde el río soplaban un viento frío", no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla"*. Puede vincularse esta enseñanza con aquella célebre de Juan de Mairena en que dice:

"—Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa.

"El alumno escribe lo que se le dicta.

"—Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético.

"El alumno, después de meditar, escribe: Lo que pasa en la calle".

"Mairena. — No está mal". (V. Antonio Machado, *Obras Completas*, 1940, p. 443).

Esta coincidencia de Quiroga y Antonio Machado apunta a una común actitud frente a la materia verbal: la desconfianza de lo que parezca sólo ornamento, un apartamiento de los lujos de modernismo, una separación de lo que Machado llamaba, tal vez con algún error, barroquismo.

En el mismo *Decálogo del perfecto cuentista* agrega Quiroga alguna nota de estilo, complementaria de las que se han transcrito: *"No adjetives sin necesidad. Inútil será cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él, solo, tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo"*. Tal vez esta resistencia a un estilo adjetival o cromático pueda también ilustrarse por una anécdota que ha contado Julio E. Payró. Durante un viaje por el Paraná en 1929 y cuando sus amigos, los pintores Payró y Carlos Giambiaggi, rivalizaban en distinguir y precisar las tonalidades del crepúsculo, Quiroga los interrumpió exclamando: *Los pintores dirán todo lo que quieran, pero para mí es negro y blanco"*.

Hay aquí, como en la frase del *Decálogo*, una voluntad de atender más que a las esencias, a los contrastes definitivos, y no a los accidentes.

LOS CUENTOS

Eso demuestra la teoría. Pero ¿y la práctica? Casi parece obvio advertir que se conforma a la teoría. O mejor: que la teoría no hace más que expresar a posteriori lo que había demostrado la práctica de tantos y tantos años.

Lo que siempre busca Quiroga es la eficacia en la comunicación del sentimiento. En *El desierto* (1924) hay un cuento del mismo nombre en que el protagonista descubre, en su delirio agónico, que al morir él sus hijitos morirán de hambre. Una sola expresión, un verbo, basta para comunicar la emoción dominante: "Y él quedaría allí mismo muerto, asistiendo a aquel horror sin precedentes". Nada puede comunicar con mayor precisión, más dolorosamente, la impotencia de ese cadáver asistiendo a la destrucción de sus hijos. Toda la eficacia estilística se manifiesta aquí en la elección del verbo.

Otro ejemplo, *El hombre muerto* (de uno de sus mejores libros, *Los desterrados*, 1926) podría mostrar una cualidad dominante del estilo narrativo de Quiroga: la sobriedad y hasta la elipsis. El accidente que ha de costar la vida al hombre aparece descrito de esta manera: "Mas al bajar el alambre de púa y pasar el cuerpo, su pie izquierdo resbaló sobre un trozo de corteza desprendida del poste, a tiempo que el machete se le escapaba de la mano. Mientras caía, el hombre tuvo la impresión sumamente lejana de no ver el machete de plano en el suelo". A la precisión con que están comunicados los detalles de la acción en la primera frase, sucede la ambigüedad de la segunda. Este cambio no obedece a capricho del autor; es el cambio en el punto de vista narrativo. La primera frase está contada desde un observador impersonal; la segunda, aunque también en tercera persona, está dicha desde el protagonista y muestra lo que él ve. En la segunda frase, además, un pequeño detalle orienta hábilmente al lector: "...el hombre tuvo la impresión sumamente lejana de no ver el machete en el suelo", pudo haber escrito Quiroga, pero aclaró. "el machete de plano en el suelo", que da elípticamente, la causa del accidente.

También puede ilustrar suficientemente sobre sus procedimientos estilísticos uno de sus *Cuentos de amor*, de

locura y de muerte (1917). Me refiero a *La gallina degollada*. Este cuento, que por su difusión, ha contribuido a forjar la imagen de un Quiroga sádico del sufrimiento, encierra (como es bien sabido) la historia de una niña asesinada por sus cuatro hermanos idiotas. Del examen de sus procedimientos surge, sin embargo, el recato estilístico en el manejo del horror, un auténtico pudor expresivo. Las notas de mayor efecto están dadas antes de culminar la tragedia: en el fatal nacimiento sucesivo de los idiotas, en su condición cotidiana de bestias, en el lento degüello de la gallina, ejecutado por la sirvienta ante los ojos estupefactos de los muchachos. En el momento culminante del cuento, cuando los idiotas se apoderan de la niña, bastan algunas alusiones laterales, una imagen doble y ambigua, para transmitir todo el horror. (Dice, por ejemplo: "Uno de ellos apretó el cuello, apartando los bucles como si fueran plumas..."). Dos notas estridentes, de muy diversa naturaleza, cierran necesariamente el cuento: el piso inundado de sangre, el ronco suspiro de la madre desmayada.

Pero hay más: el mismo cuento explana otra de las características del arte (y del estilo) de Quiroga: la posibilidad de pasar de un plano de la realidad a otro, sin romper la continuidad narrativa. Cuando los idiotas acechan a la niña, escribe Quiroga: "*La pequeña, que habiendo logrado calzar el pie, iba ya a montar a horcajadas y a caerse del otro lado, seguramente, sintióse cogida de la pierna*". Ese "...y a caerse del otro lado, seguramente..." oficia de fugaz escape irónico a la tensión, alivio casi imperceptible, y, para muchos lectores atropellados, inexistente. Es claro que es en *El hijo* (de *Más allá*, 1935) donde Quiroga parece más maduro en el arte de las transiciones: en ese juego sutil de sospechas y verdades, de alucinación y esperanza frustrada. Algún rasgo de incontenible felicidad salva esta tragedia de mantenerse siempre en el plano, obvio, del horror y le confiere una densidad inusitada.

IV

UNA CONCLUSION

Parece evidente que el análisis del estilo de Quiroga no puede realizarse por medio de estadísticas externas (cuántos galicismos, cuántas anfibologías, cuántos errores

de sintaxis) sino que debe emprenderse a partir de su propia raíz narrativa, de la tragedia o la ternura o el horror que quieren comunicar. Lo que equivale a decir que para juzgar el estilo de los cuentos de Quiroga hay que empezar por advertir que son eso, cuentos, y no ejercicios de composición. Se podrá determinar entonces su bondad (o su maldad) según logren, o no, comunicar esa tragedia, esa ternura, ese horror y no según se acerquen más o menos a un canon extraño de perfección.

Así entendido el problema adquiere distinta significación la anécdota que cuenta Guillermo de Torre en su contestación polémica: "Recuerdo que hace bastantes años, a raíz de mi primer viaje a Buenos Aires, encontré en una tertulia de *La Nación* a Quiroga. Tras las presentaciones de rigor, hube de decirle, con tanta cortesía como sinceridad, cuánto me habían impresionado ciertos cuentos suyos que había tenido ocasión de leer en España, reunidos en un tomo que allí se editó bajo el título de *La gallina degollada*. Horacio Quiroga vino a responderme más o menos: "*Muy amable de su parte, pero no creo que mis cuentos puedan interesar mucho a los lectores españoles; seguramente los encontrarán mal escritos, porque a mí no me interesa el idioma*". Esas palabras de Quiroga, que sustancialmente deben ser verdaderas, apuntaban a dos conceptos de lo idiomático: el idioma entendido como materia legislada y codificable, el idioma entendido como medio de expresión personal. En el primer sentido es seguro que el idioma no le interesaba a Quiroga y de aquí que pensara que los españoles (tan sugestionados por lo castizo) no gustarían de sus cuentos. Pero como medio expresivo personal, el idioma no podía no interesar a Quiroga porque era la sustancia con que comunicaba su arte. Toda su obra, toda su teoría y su práctica, están ahí para demostrar cuánto le interesaba.

(1953)

EN MISIONES, CON LOS DESTERRADOS

Quiroga inventó literariamente a Misiones, pero no redujo a este gesto de creación sus relaciones con aquella tierra. Vivió allí gran parte de su vida; se identificó con el ambiente, con los tipos humanos; allí construyó su casa y hogar, con las propias manos, como los hombres primitivos. Allí quiso morir, como ha escrito en carta a Ezequiel Martínez Estrada: "*Sólo veré mañana o pasado en el sueño profundo que nos ofrezca la naturaleza, su apacibilísimo descansar. He de morir, regando mis plantas, y plantando el mismo día de morir. No hago más que integrarme en la naturaleza, con sus leyes y armonías oscurísimas, aun para nosotros, pero existentes*". Ya se sabe que el destino le reservaba otra muerte.

Misiones está ligada en forma entrañable a su vida y creación. Por haberla volcado y expresado en sus mejores relatos, es hoy (de manera punzante) una imagen viva de su obra y de su persona. En mayo de 1949 visité Misiones con D. Darío Quiroga, hijo del narrador. La Dirección itineraria del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios de Montevideo nos había encomendado una misión de estudio, y pudimos documentar —en testimonios y en fotografía— esa imagen de Quiroga que todavía preserva la tierra.

Las Bailantas

Camino del puerto, en Posadas, se encuentra todavía la Bajada Vieja de que habla Quiroga en algunos cuentos. Por allí circulaban los *mensú* "...flacos, despeinados, en calzoncillos, la camisa abierta en largos tajos, descalzos... sucios..." tal como los presenta el narrador; ávidos de de-rochar en los cafés que la bordean (verdaderos prostíbu-

los) la paga que los patrones les adelantan por la nueva contrata; iban, continúa diciendo Quiroga, "tambaleantes de orgía pregustada". No llegaban al pueblo casi nunca; en la Bajada misma estaban las bailantas. En el cuento que se titula *Los mensú*, Quiroga escribe: "La noche llegaba por fin, y con ella la bailanta, donde las mismas damiselas avisadas inducían a beber a los mensú, cuya realza en dinero de anticipo les hacía lanzar 10 pesos por una botella de cerveza, para recibir en cambio 1.40, que guardaban sin ojear siquiera".

Ahora se ha desvanecido el aura sensual y queda sólo la pobre estructura de madera, la clara miseria del barrio, con sus casas alineadas junto al camino en pendiente, sosteniéndose muchas de ellas sobre pilares que compensan el brusco desnivel del terreno: heterogéneas, llenas de parches, y ocupadas ostensiblemente por algún oscuro almacén o por la habitación de una familia pobre. Contra el cielo se recortan los aleros festoneados; alguna balustrada incompleta, semi derruida, sobresale de las casas. El conjunto impresiona como un decorado al que cambiaron de destino bruscamente. El ojo experto del aficionado teatral cree reconocer en la escenografía pueblerina este portal de *Don Juan Tenorio*, aquel tapiz que también sirvió en *Hamlet*. Tan fuerte es la sensación de decorado, vacío, ya inútil.

En este mismo camino filmaron Mario Sofficci y su equipo, *Prisioneros de la tierra* sobre algunos cuentos de Quiroga. Por breve lapso recrearon en 1939 el ímpetu orgiástico del descenso de los mensú en el puerto, la gozosa ascensión de la Bajada Vieja, el frenesí industrializado de las bailantas. A la película y no a la mera realidad, ya transformada por el tiempo, deberá acudir en el futuro para revivir visualmente aquel mundo liquidado.

Quiroga - cué

Horacio Quiroga conoció Misiones (mejor dicho: el pueblo de San Ignacio) en 1903, al recorrer la región como fotógrafo del equipo dirigido por Leopoldo Lugones y cuya misión era el estudio de las ruinas jesuíticas. El ambiente semisalvaje conmovió los restos de su postizo decadentismo, seriamente combatido ya en París (1900) por una experiencia que involucró también la indiferencia de la gran ciudad y hasta el hambre. Como otros antes que

él, como Isidoro Escalera y Pablo Vandendorp y Juan Brun, Quiroga fue hechizado por el lugar, de poderosa belleza. Regresó entonces a Buenos Aires pero no por mucho tiempo; en 1906, después de un fallido intento de aclimatación en el Chaco, volvió a San Ignacio. Compró allí un terreno que muchos despreciaron antes por ser estéril —era tierra volcánica— pero cuya hermosa vista sobre el río Paraná fue Quiroga el primero en descubrir.

Morán, su alter ego de la novela *Pasado amor*, cuenta con orgullo: "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 linda vista. 'Si no lo viéramos trabajar como lo hace —dijeron en Iviraromí— crearíamos 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, en productivas, sus tierras. Empezó a construir su casa. Esto no significaba para él lo mismo que mandarla construir. Significaba hacerlo todo con sus manos, desde el proyecto hasta la realización material, luchando contra sí mismo, contra sus novatadas e improvisaciones que sólo se sostenían en el papel; luchando contra el feroz ambiente, contra el mismo agotamiento físico. Y sin descuidar la estética. Para mejorar la vista sobre el río, debió reforzar y hasta alzar la meseta natural; para embellecerla hizo cavar enormes hoyos para las palmeras, pinos y cedros que hoy bordean el terreno; debió cuidar pacientemente la gramilla, demasiado tierna para aquel clima de trópico. Hasta en sus últimos, duros años, cuando ya la desdicha era su habitual compañera, cuando ya no se sentía creador y se acercaba oscuramente a la muerte por su propia mano, todavía entonces alimentaba el deseo de embellecer, de perfeccionar, su habitat, como escribe a Julio E. Payró, amigo de tantos años, en una carta de 1935: "Estoy formando un parque-jardín que dará envidia a los potentados mismos. Y esto porque yo sé bien que las plantas tienen un lugar determinado en un terreno, fuera del cual son yuyos lo más. Veráns Vds. un día el gusto

"paysager" de su amigo. Esto es mi San Michele, con menos amor a las reliquias artísticas y mayor al arte vivo de la naturaleza que Munthe".

Llegó a construir dos casas en el curso de su vida: la vieja de madera; la nueva, de piedra. Para el lector de Quiroga hay sin embargo, una sola: la casita (...) de madera, con techo de tablillas de incienso dispuestas como pizarra", que aparece en su cuento *El techo de incienso*; esa misma que ve *El hombre muerto* en su agonía y que Quiroga describe con precisión "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..." Esa es también la casa que habita el protagonista de *Pasado amor*.

De ella hoy queda apenas el piso de portland. El abandono, la incuria de los hombres y de la naturaleza, han colaborado en la desaparición de esa muestra ejemplar del esfuerzo y del ingenio de un hombre para quien la vieja misión de crear, poéticamente, no se limitaba a la palabra. Queda, es claro, la casa nueva de piedra que está ligada a los últimos años de su vida y que fue construída lentamente, haciéndose cada vez mayor y más suya. Desde el cuarto de estar, rodeado de ventanales que se abren sobre el río Paraná, contemplaba Quiroga en días de tormenta la selva y el agua. En una carta dice: "Estoy escribiendo en el living... bajo la lluvia, y el río que no se sabe si es río o neblina". Allí trabaja con sus manos, haciendo cosas: piezas de cerámica de gusto precolombino; dibujos zoomórficos; alfombras rústicas, de colorido y diseño primitivos; encuadernación de libros en arpillera; animales embalsamados.

También lee: los *Motivos de Proteo* de Rodó en que pudo encontrar tantas páginas sobre el hombre interior y solitario que él mismo era y que lo incitan a enviar (él que era tan parco en todo menester de cortesía literaria) dos breves y agradecidas cartas al colega; y lee, relee ese *Brand* de Ibsen al que vuelve cada vez que lo azota una crisis moral y sobre el que escribe a Martínez Estrada (en

julio 25, 1936): "Es el único libro que releído 5 ó 6 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 Vd. un secreto: yo, con más suerte, debí haber nacido así. Lo siento en mi profundo interior".

Otros escritores de esas horas de soledad, junto a las ventanas que dan al río, son Dostoievski, en constante relectura, o Axel Munthe por el amor compartido a la naturaleza, o los cuentistas norteamericanos (Hemingway, Caldwell) por su estilo directo y la cruda verdad de sus relatos. En esas últimas horas y meses de su vida, Quiroga ya no creaba cuentos. Escribía la crónica de sus días solitarios ("Solo como un gato estoy") para los amigos ausentes hacia los que vuelca una ternura que había reprimido y hasta torturado durante tantos años de vida trágica.

La carta sobre *Brand* fue escrita desde la casa de piedra. Hoy, en manos ajenas, ésta es la casa que fue de Quiroga. En San Ignacio dicen brevemente, con giro indígena: Quiroga-cué. Dicha expresión encierra todo lo que tiene de intolerable evocación la presencia de Quiroga, o mejor: la ausencia de su dueño y hacedor.

El escenario

San Ignacio es ahora un pueblo en retroceso; liquidada la falaz prosperidad de principios de siglo, hasta ha quedado sin alumbrado eléctrico. Conserva una apariencia de actividad, pero vive sólo por su importancia estratégica de frontera, por la vecindad de los yerbatales, por el atractivo turístico de las ruinas jesuíticas, ahora restauradas. El San Ignacio que descubrió Quiroga y que vive perdurablemente en su libro *Los desterrados* (1926) ya no es más. Podrá conservar vivo tal o cual tipo, pero ha perdido todo poder creador y hoy parece existir únicamente como marco de los cuentos de Quiroga.

—Por aquel camino (en el monte, a la derecha de la casa) venía el hijo —cuenta Darío Quiroga que fue protagonista del suceso germinal del espléndido cuento de *Más allá* en que un padre alucinado por el miedo y el horrible rayo del sol cree caminar junto a su hijo, muerto al cruzar un alambrado—.

—Ahí están los restos de la caldera de *Los fabricantes de cartón* —dice Darío, mostrando un hoyo en que hie-

rros retorcidos y coloreados por el orín documentan que antes de ser palabras sobre un papel ciertas aventuras fueron experiencias de Quiroga—.

—Aquí mismo cayó, al cruzar el alambrado y sobre su propio machete, *El hombre muerto*. Y alzando la vista, vemos efectivamente el paisaje que el cuento describe e imaginamos el techo rojo de la casa vieja que ya no es más.

Cada sitio parece esmerarse en ser el puntual remedo, la dócil réplica, de las narraciones. ¿O será únicamente esa condición de antecedente que hoy parece transfigurada?

Atravesando el monte, a la izquierda de la casa, ayudados por machetes, llegamos hasta una mesetita en la que Quiroga acostumbraba instalarse para escribir en completa soledad y encerrado en el corazón mismo de la selva. Entre las ramas se ve todavía la cinta plateada del Parará, “*dormido como un lago*”. Quiroga ha comentado en *Pasador amor* esa necesaria ilusión de contacto estrecho entre hombre y selva que está en la raíz de su creación narrativa. “*La naturaleza de Morán (explica) era tal, que no sentía nada de lo que una separación 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*”.

Todo el pueblo evoca los cuentos. Donde hoy está instalado el correo, habitaba la familia venezolana Palacios, cuya hija Ana María vivió con Quiroga la aventura romántica de *Pasado amor*. Cerca de las ruinas jesuíticas se encuentra la casa donde antes estaba instalado el bar descrito en *Tacuara-Mansión*. Al lado se levanta todavía la casa del naturalista Halvard Ekdal cuya esposa Inés juega papel importante en la novela citada. Y luego, al pie del pueblo, el Paraná con sus *correderas*, o rápidos, contra los que sigue luchando aun hoy y para siempre la mujer de *En la noche* y cuyas márgenes siguen recibiendo el cadáver, hinchado de agua, de Van-Houten.

El San Ignacio de Horacio Quiroga vive sólo en sus cuentos; éste que ahora repaso parece la voluntaria reconstrucción, el escenario vacío. ¿Y los desterrados?

Van - Houten

Quiroga lo describió así: “*Era belga, flamenco de origen, y se llamaba alguna vez Lo-que-queda-de-Van-Houten, en razón de que le faltaba 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. En el resto era un hombre bajo y muy robusto, con barba roja e hirsuta. 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 (tiene ambas orejas; le faltan sólo dos dedos) este Pablo Vandendorp que tengo ante mi vista en San Ignacio es el mismo que Quiroga presenta en *Los desterrados*, aunque ahora, emergiendo de la siesta y de la sombra de una galería de madera en una casa semitropical, parezca más un personaje de los convocados por la imaginación y la experiencia de Joseph Conrad que el pobre Lélian. Ante su figura plena de vida a los ochenta años se advierte lo que supo trasladar Quiroga al relato: la fuerza indestructible, la jocunda actitud ante la vida. No importa que todo el resto (anécdota, tratamiento dramático) sea creación literaria y carezca de todo apoyo en la realidad, quizá trivial. Para Quiroga bastaba el impulso que emana de esa naturaleza poderosa: la sustancia literaria, la ejemplaridad de su destino trágico, serían obra suya exclusivamente.

Juan Brown

Para muchos lectores de Quiroga quizá sea penoso saber que una de sus mejores creaciones —más claras y llenas de sombra, a la vez— esté copiada directamente de la realidad. Juan Brun, habitante silencioso de San Ignacio, es en lo esencial, aunque no en la anécdota, el mismo Brown de *Los desterrados*. Quiroga ha dejado su retrato literario: “*Era argentino y totalmente criollo a despecho de una gran reserva británica. 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 displicencia. Algunas palabras de sus cartas demuestran que no dejó de advertir la verdad esencial de este hombre. Así por ejemplo en una carta a Martínez Estrada lo llama “un gran hombre, visible y palpable en su ser moral”, y en otra (a Julio E. Payró, ésta) comunica un rasgo conmovedor del personaje: “Ando ahora ocupado con don Juan Brun en instalar la industria de los turrones de maní... El poble 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 que ponerse”.

Cuando lo conocí, Juan Brun era ya como un fantasma del hombre que había llegado a ver las ruinas (cosa de dos días) y se quedó para siempre, del hombre que Quiroga encontró quince años después e incorporó a su ficción, del hombre que no vaciló en gastar su fortuna para calzar a una sobrina. Un accidente —había sido agarrado por un toro que le abrió el vientre y aunque curado, los intestinos formaban como una bolsa sobre un costado— lo había reducido casi a la invalidez. Silencioso y muy altivo, vivía en un rancho en las afueras del pueblo; pasaba sus mejores horas leyendo. Alguien le había prestado la biografía de Quiroga que escribieron sus amigos José María Delgado y Alberto J. Brignole 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 de Quiroga porque éste no hablaba de literatura sino con los literatos, y a veces ni con éstos. Pero ahora que estaba leyendo la vida de Quiroga, ya estaba maduro para conocer su arte y para encontrar, recorriendo alguna de las páginas de *Los desterrados*, su propio retrato literario.

Don Isidoro, el narrador

Queda en San Ignacio 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 en el adorno de su meseta, y otro padre para sus hijos en la dura hora de la muerte de su primera esposa; don Isidoro fue también, y sobre todo, el cronista de Misiones. Había llegado en 1897 y conocía la historia (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 del detalle, pudo conocer Quiroga en su misma fuente y con tanta inmediatez como si hubiera sido él también testigo, tantas historias que convertidas en materia literaria, hechizan hoy a sus lectores.

La vinculación de don Isidoro con Quiroga fue exclusivamente personal. Don Isidoro recuerda sin reproche aun hoy: “Nunca me mandó ninguno de sus libros”. De sus palabras, del tono con que habla de Quiroga, surge una amistad profunda y la seguridad de una gran admiración recíproca que allanaba toda posible diferencia intelectual y que se expresaba sin duda por un trato sobrio, aliviado de efusiones pero no de afecto. Por medio de don Isidoro pudo Quiroga llegar directamente al corazón de ese mundo humano que encerraba San Ignacio, pudo vivir su presente y también su pasado, sus orígenes cercanos, pudo integrarse, sin necesidad de renunciar a esa hurañía que tanto amaba, a esa soledad salvaje que había ido creciendo en él y le había obligado a dejar el mundo de ciudades y amigos y peñas literarias por el mundo primitivo del agua y los árboles y la tierra virgen, un mundo para rehacer cada día con el esfuerzo propio. En una carta a Martínez Estrada de agosto 27 de 1936 queda expresado algo de esto: “... Viera Vd. el gozo de ir abriendo el monte y sentir que la vista y el alma penetran en las tinieblas. Entra bruscamente el sol, y lo que es hoy detritus de lianas y bromeliáceas podridas, será este verano césped bajo, bien podado”.

Con sus desterrados —de los que Pablo Vandendorp, Juan Brun y don Isidoro Escalera son paradigmas— Quiroga mantuvo una relación humana, no una relación literaria. Lo confirma sin orgullo pero con verdad una carta

a Martínez Estrada: "No quiero hablar media palabra de arte con quien no comprenda". Y no podía esperar comprensión literaria de estos hombres que eran sin embargo sus amigos, sus mejores amigos. Quiroga nunca fue un mediocre; nunca posó de literato y menos entre quienes sólo sabían de vida, de vida vivida realmente. Escribió porque era ese su destino y para su trato con los demás hombres esa escritura era un accidente.

(1950)

LA SOLEDAD Y LA MUERTE

I

Un hombre difícil

Horacio Quiroga tenía fama de ser un hombre intratable. Una de las anécdotas más típicas es la que me contó un día del año 1949 el director de *El Territorio*, periódico que se edita (o editaba) en Posadas, capital de Misiones. Movido por el deseo de conocer mejor al ilustre narrador, D. Humberto Pérez se trasladó hasta San Ignacio. Quiroga estaba trabajando en su galpón y apenas vio llegar al visitante le preguntó, brusco:

—¿Qué quiere?

—Quería verlo —atinó a decir el periodista—.

—Bueno, ya me ve.

Eso fue todo.

La anécdota parece verdadera y puede ser confirmada por múltiples testimonios. Así era Quiroga. O por lo menos, así parecía ser a los que se acercaban a él por primera vez. Un hombre difícil, un salvaje, una naturaleza hirsuta. Todos estos calificativos se encuentran en los testimonios biográficos, en los recuerdos, en la pequeña mitología rioplatense que va dibujando (o falseando) su perfil. Pero ¿cómo era realmente Horacio Quiroga? Un librito que acaba de publicarse en Montevideo trata de dar una respuesta coherente y profunda a esta cuestión. Es obra de Ezequiel Martínez Estrada, una de las personas que conoció mejor a Quiroga y con quien éste se franqueó sin reservas.(1)

(1) Ezequiel Martínez Estrada, "El Hermano Quiroga". Montevideo, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1957, 92 pp., con ilustraciones.

El hermano menor

En unas líneas que Quiroga escribe en marzo 29 de 1936, declara: "Sabe usted qué importancia tiene para mí su persona y sus cartas. Voy quedando, tan cortito de afectos e ilusiones, que cada una de éstas que me abandona se lleva verdaderos pedazos de vida". Y en otra de junio 30 del mismo año agrega: "Hay que ver lo que es esto de poder abrir el alma a un amigo —el AMIGO—, supremo hallazgo de toda una eterna vida". Por su parte, Martínez Estrada, al tratar de definir el vínculo que los une, no es menos expresivo en su peculiar vocabulario.

La amistad con Quiroga le parece basarse en un ligamen (la palabra es suya) "irracional y superior por naturaleza a la relación aleatoria, basado en una identidad de sangre tal como lo expresa el uso corriente del vocablo gentilicio, y en una identidad de destino o parentesco fatídico en que entran como factores de la unión espiritual inclusive aquellos que pueden obstar o desmerecer la amistad". Y en otro lugar trata de definir lo que él califica de "sentido místico" de su amistad "que alcanzó, en vísperas de su muerte, un grado de saturación o sublimación en que separarnos era el único posible coronamiento".

De ahí que Quiroga en sus cartas haya llamado insistentemente a Martínez Estrada (que tenía unos diecisiete años menos) el "hermano gratisimo", el "hermano Estrada", el "hermano menor".

Astillas del mismo palo

Por eso el testimonio que al fin se decide a publicar Martínez Estrada (a los veinte años de la muerte del hermano mayor) tiene una importancia singularísima. Es uno de los documentos que arrojan más luz sobre la personalidad ambigua y compleja de Quiroga. El mismo Martínez Estrada señala en la página 18 de su opúsculo la falsedad o parcialidad de las distintas imágenes de Quiroga que circulan por ahí. "Las 'tomas' de sus amigos de juventud son muy parciales; casi todos los demás participan de sus trabajos y sus días han fallecido ya sin haber expresado su propia opinión, y los vecinos de San Ignacio no son testigos de fiar. En general, se temió que la revelación de episodios expresivos de su carácter lo disminuyeran o repre-

sentaran muy inferior a como fue. Esto porque no han tenido cabal noción de quién era ni concepto de la verdadera grandeza humana. Tenemos de la historia y de la biografía cánones de programa escolar, y Quiroga no era una pieza de quincalla".

Y precisamente él (por no adherir a las supersticiones rioplatenses que convierten toda biografía en hagiografía), él por su trato continuo con el Quiroga más desgarrado y autobiográfico de los últimos años, estaba en condiciones óptimas de dar esa imagen no retocada del amigo, del hermano mayor, esa imagen que lo muestra en todas sus contradicciones, en su grandeza de la que no están excluidas ni la violencia, ni la arbitrariedad, ni la injusticia. Una grandeza verdadera y humana, como escribe Martínez Estrada.

Además, esa condición de simpatía fatal que lo une a Quiroga, ese encuentro providencial de los dos hombres un día del año 1928 en casa de Norah Lange y que habrá de prolongarse hasta la muerte del mayor y más allá aún, porque Martínez Estrada ha visto en el trágico desenlace de la carrera de Quiroga como una prefiguración simbólica de la suya, esa comunión profunda de los dos seres y los dos destinos, le permite al hermano menor ofrecer un testimonio transfigurado del narrador, algo que le muestre en luces y sombras igualmente desnudas.

Sí, eran astillas del mismo palo, como escribe Martínez Estrada con cita del *Martín Fierro*. Pero ni el hecho de ser astillas del mismo palo garantiza un retrato cabal. El mismo escritor argentino ha sentido que este librito no es el retrato completo, de cuerpo entero que Quiroga reclama, y en más de una página se excusa por la insuficiencia del testimonio que ofrece. Así en la página 26 asegura que "sólo procuro esbozar escuetamente algunos rasgos psicológicos de su afectividad". Y líneas más abajo agrega: "No es mi propósito, necesito repetirlo, bosquejar un retrato psicológico de este hombre en sus relaciones afectivas íntimas". Un esbozo, es claro. Aunque un esbozo trazado por mano maestra.

Anecdótico esencial

Desde 1928 en que se conocieron hasta la muerte de Quiroga en 1937, la relación entre ambos pasa por muchas alternativas pero no se interrumpe. Cuando Quiroga vivía

en Vicente López y Martínez Estrada en Lomas de Zamora el trato personal, aunque no constante, facilitaba esos encuentros que habrían de integrar luego el anecdotario esencial que forma la parte más sabrosa de este librito. Así Quiroga aparece en algunas páginas como un maniático de la velocidad. Había empezado en la lejana y tranquila Salto con la bicicleta; en su breve paso por París aspiró a competir en los grandes velódromos y a medida que fue creciendo el hombre, nuevas y más poderosas máquinas lo atrajeron. Martínez Estrada cuenta de sus peligrosos viajes en canoa por el río o de sus no menos peligrosas invitaciones a correr en auto. También lo muestra sufriendo estoicamente un accidente que le paraliza algunos dedos y convierte su mano en pinza, dejándolo ansioso por probar, en su taller de San Ignacio, a qué había quedado reducida su habilidad manual.

Otras anécdotas apuntan mejor a lo que Quiroga custodiaba en lo más hondo de su ser. Así Martínez Estrada lo muestra llegando una mañana sin previo aviso a su casa de Lomas de Zamora. Se conocían poco entonces y la irrupción trastorna la casa. Quiroga venía de una pelea tremenda con su mujer y en realidad aunque buscaba refugio en casa de Martínez Estrada, a los pocos minutos lo obliga a partir con él, en desenfundada carrera y arrastrando también a la señora de Estrada. Los lleva a su casa, en la que entra como si nada hubiera pasado. Estos cambios bruscos de actitud, estos silencios explosivos, estas furias y estas penas, tenían una explicación, según Martínez Estrada. Quiroga trataba la realidad como materia de cuento, como narración. Y en sus desplantes parecía guiarse más por el deseo de llevar la escena hasta su necesaria maduración estética, hasta su justo desenlace narrativo, que por los motivos menos literarios que suelen dirigir las relaciones humanas.

Dos grandes escenas

¿Un histrión? Tal vez, aunque no en el sentido trivial de la palabra. Martínez Estrada aporta dos anécdotas en que Quiroga representa a conciencia su papel, compone una escena. Ambas son valiosísimas. Pertencen a sus últimos días, cuando la enfermedad estaba desgastándolo, reduciéndolo a las líneas más esenciales. En una, Quiroga va a almorzar a casa de Martínez Estrada y después de comer

se queda charlando y refiriendo anécdotas de su visita a París (el pasado se había apoderado de él en los últimos años, y volvía a París, volvía al recuerdo de la primera mujer). Luego, sin transición, Quiroga decide descansar y se mete en el dormitorio de su anfitrión, se echa en la cama (sin quitarse los botines) y pide música que escucha extasiado. *“Guardábamos todos religioso silencio, más que ante la imponente partitura [se trata de Tristán e Isolda]. ante la venerable beatitud de Quiroga. Entrecerraba los ojos, y terminó el disco cuando él arrojó la colilla. Una muerte con ‘mise en scene’. Lo contemplábamos como a un ángel”*.

La otra escena es más patética. En ella Martínez Estrada muestra a Quiroga en su pieza del Hospital de Clínicas, hecho una furia mientras revolvió una maleta en busca de un cheque con su magra pensión del consulado uruguayo. En su exceso, en sus palabrotas, Martínez Estrada, creía reconocer al actor: *“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 minutos frenéticos, quedó solo. Nunca más habló del incidente. Y lo que convierte en tremendamente ridículo toda su angustia es que pocos minutos antes, Quiroga le había estado proponiendo a Martínez Estrada un negocio magnífico (y disparatado como todos los suyos) en el que el hermano menor debía aportar el capital inicial.

Casi como Lawrence

Estas anécdotas, y otras que sería prolijo enumerar, van dibujando un perfil poco habitual de Quiroga. Así como es poco habitual que los amigos se refieran, con la franqueza y el pudor que demuestra Martínez Estrada, a las relaciones de Quiroga con su segunda esposa. Porque Martínez Estrada no deja de transcribir los párrafos más reveladores de una correspondencia en la que Quiroga se vertía con total sinceridad. Omite es cierto la pequeña cosa que nada agrega, pero deja a la vista la terrible incompatibilidad, la sorpresa de la jovencita que se casa con Quiroga por su indudable atractivo personal, por su fama, y descubre tardíamente que el hombre verdadero es otra cosa: una araña, como él mismo se define en una carta apoyándose en palabras de Dostoievski.

Al mostrar a Quiroga en su histrionismo, al mostrarlo en su afectividad íntima más desgarrada, Martínez Estrada contribuye a una visión de implacable nitidez. Un Quiroga cuya grandeza está a la altura del creador de los cuentos de horror, de locura, de muerte. Por eso, Martínez Estrada puede compararlo con D. H. Lawrence, con el oscuro y fatídico Lawrence.

Y aquí acierta plenamente. Acierta más que cuando pretende compararlo con Tolstoi. Porque aunque superficialmente hay puntos de contacto entre ambas figuras humanas, le faltó a Quiroga para acercarse hondamente al gran ruso esa dimensión sobrenatural, esa ardida conciencia de Dios en que estuvo inmerso Tolstoi desde 1880. Precisamente, en su actitud frente a lo sobrenatural, en su actitud frente a la muerte, se ve claramente el abismo que los separaba. Como también se ve en la escasa solidaridad social del narrador uruguayo la distancia que lo apartaba de Tolstoi.

La relación con Lawrence es más clara. Porque también Quiroga era un hombre elemental, un hombre de súbitas cóleras, de apasionado amor, de amistades y odios perdurables. La escena en que Quiroga llega a Lomas de Zamora después de una pelea con su segunda esposa es lo más Lawrence que pueda pedirse. Parece arrancada de las memorias de Middleton Murry. Y por eso mismo, para entender a Quiroga se va a necesitar esa misma sinceridad de intuición, esa misma valentía para hundirse en los abismos de la personalidad, que han requerido los estudios sobre el novelista inglés.

La cáscara y la fruta

Aunque Quiroga es mucho más demoníaco que Lawrence. Martínez Estrada tiene una adecuada metáfora para ilustrar lo que parecía ser Quiroga y lo que realmente era: la cáscara y la fruta. Debajo del Quiroga áspero e intratable estaba el angélico, el poseedor de unas reservas casi intactas de amistad y amor, escondido detrás de las púas, de esa máscara hirsuta que era sólo el rostro, la corteza. De ahí que el testimonio de Martínez Estrada no sólo contenga un Quiroga de sombra sino perfeccione la imagen de ese Quiroga luminoso, que se va despojando de todo elemento adventicio, de toda cosa superflua, ese Quiroga frutal que

los anteriores textos del ensayista argentino ya habían anticipado.

En este sentido, la imagen que se va desprendiendo de este librito es de enorme nobleza y hermosura: Quiroga frente a la cuestión social (un insobornable anarquista que no transige con las fórmulas engañosas de los políticos), Quiroga frente a la soledad y a la muerte, Quiroga frente a la creación literaria cuando ya se ha dicho lo que se tenía que decir. Y es a ese Quiroga profundo al que Martínez Estrada se siente cada vez más ligado al punto de que las últimas palabras de su libro desafiarán la grandilocuencia al repetir el lamento de Jesús desde lo alto de su madero: ¿por qué me has abandonado?

Y sin embargo

Las cartas que Quiroga escribió a Martínez Estrada constituyen una suerte de diario íntimo de sus últimos años. El propio escritor argentino señala esta condición de las mismas (aunque exagera al compararlas con las intrincadas revelaciones de Amiel en su *Journal intime*). A lo largo de su esbozo psicológico las utiliza con frecuencia, las transcribe, las comenta. Sin embargo no las cita en su totalidad ni en su ordenación cronológica, omite muchos pasajes que permitirían una comprensión más cabal del amigo.

Una de las principales omisiones se refiere a la actitud de Quiroga frente a problemas políticos. Hay, por ejemplo, un párrafo de la carta de agosto 19 de 1936 sobre la guerra de España que muestra su simpatía con el pueblo por encima "de las mezquindades y rebuscas de privilegios que incuban en todo aquello". Para él no había dudas: de un lado estaba la buena causa y del otro, la mala. "Cuando las papas queman un liberal es ya un compañero. No quiero nada de militares, ni grandefobia, y tampoco de curas". Este juicio hubiera ayudado a precisar mejor el análisis que hace Martínez Estrada de la cuestión social en su capítulo XIII, así como un adecuado comentario del cuento *Los precursores* hubiera arrojado más luz sobre el mismo problema. (Aunque ésta es una carencia de todo el opúsculo. Martínez Estrada jamás usa el testimonio, elocuentísimo, de muchos cuentos de Quiroga. Su retrato se basa en anécdotas personales y en la correspondencia.)

Del mismo modo, algunas páginas reveladoras de sus cartas sobre la creación literaria (páginas que he trans-

cripto y analizado en mi ensayo sobre *Objetividad de Horacio Quiroga*, 1950) no son tenidas en cuenta por Martínez Estrada en el capítulo XII (*Literatura*). Y sin embargo, hay cosas de primer orden allí. Ante todo, la idea de que como escritor ya se había cumplido su ciclo. (Los últimos grandes cuentos son anteriores a 1930.) De que no tenía nada que decir y que había otras actividades humanas que reclamaban su interés.

En junio 22, 1936, le escribe estas líneas que Martínez Estrada no tiene en cuenta ahora: "*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 u 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*".

Estas palabras (que confirman otras, no menos reveladoras, que dirige por la misma época a Julio E. Payró) no pueden faltar en un testimonio sobre Quiroga, sobre sus últimos años, sobre su ser esencial. Porque para Quiroga entonces escribir no era ceder únicamente a la vanidad literaria (como pudo ser en los primeros años de su decadentismo) sino expresar algo muy personal y muy hondo, algo que surgía inevitable de sí mismo. Y por eso, cuando en sus últimos años, sintió que había dicho todo lo que tenía que decir, se llamó a silencio. Calló, para volcar su energía humana en otras actividades por las que se preparaba al bien ganado descanso de la muerte.

Los fronterizos

Pero la omisión más importante es la que se refiere a la honda visión que Quiroga tenía de Martínez Estrada (y de sí mismo, en parte) y que aparece explicitada en sus cartas. Tal vez la modestia impidió al escritor argentino ilustrar más copiosamente con cita de textos este aspecto fundamental de su relación. Si es así, debe considerarse una lástima. Porque muchas de las cosas que dice Quiroga sobre Martínez Estrada no sólo contribuyen a definir mejor ese vínculo (o ligamen) que existía entre ambos sino que aclaran algunos de los abismos quiroguianos.

No me refiero ahora a la acusación de filosofante que reiteradamente (aunque con cautela muy amistosa) hace Quiroga a su amigo. Por ese lado, Quiroga, si bien tenía su *penchant* metafísico (para usar sus expresiones) era mucho menos culpable que el ilustre escritor argentino. Pero lo que dice Quiroga de su condición común de histéricos parece de primera importancia y no se justifica ahora que Martínez Estrada haya podido omitirlo. Así, en una carta de mayo 21, 1936, le escribe: "*Bien sé que ambos, entre tal vez millones de seudo semejantes andamos bailando sobre una maroma de idéntica trama, aunque tejida y pintada acaso de diferente manera. Somos Ud. y yo fronterizos de un estado particular, abismal y luminoso como el infierno. Tal creo*". Y en cartas posteriores (junio 30, agosto 22) confirma este punto de vista que, en lo que se refiere al menos a Quiroga, era absolutamente verdadero.

Y es precisamente esta condición de *fronterizo* lo que explicaría muchas de sus actitudes, esa crueldad personal unida a la más exquisita ternura, tan visibles en la obra y en el hombre; esos arranques histriónicos de los que Martínez Estrada aporta algunos ejemplos fascinantes; esa intolerancia de carácter unida al hechizo que ejercía indudablemente sobre hombres y mujeres; ese demonismo, en fin. Pero como Martínez Estrada no invoca estos pasajes, como no examina estos testimonios, su retrato de Quiroga (su esbozo de retrato, para ser más fieles con su propia terminología), deja, a pesar de las revelaciones, a pesar de los magníficos aportes, mucha cosa por decir. La clave de la psicología tormentosa de Quiroga no está en este librito. Aunque él apunta casi siempre el rumbo cierto.

El suicida futuro

En uno de sus trabajos sobre Larra observa con acierto Angel J. Battistessa que se equivocan quienes sólo ven la obra (y la personalidad) de *Figaro* desde el ángulo trágico del suicidio; que hay otro Larra: el triunfador, el joven periodista que impone su sello a toda una época de las letras hispánicas, el indiscutido modelo para la generación romántica que se está formando de uno y otro lado del Atlántico. Es cierto que ese triunfador llegará a ser aquel suicida. Pero no menos cierto es que no todo Larra es explicable por el pistoletazo final.

Lo mismo pasa con Horacio Quiroga. Quienes lo conocieron en su última época —aquella en que la corriente literaria se alejaba de sus playas, aquella en que el escritor y el hombre empezaban a inclinarse bajo el peso del destino—, quienes frecuentaron al Quiroga de la última década, ofrecen forzosamente una imagen teñida por el fracaso, por la angustia, por la muerte gustada antes de tiempo. Esto es lo que afecta de parcialidad al testimonio, por otros conceptos invalorable, de Ezequiel Martínez Estrada. El ilustre escritor argentino conoció a Quiroga en 1928, cuando ya se marcaban en él y en su obra las líneas de sombra. Lo conoció mientras el destino lo iba acorralando, cercándolo, hasta no dejarle otra salida que el cianuro. Por eso, el Quiroga de su testimonio es el de la derrota, el Quiroga suicida, no el triunfador. Un Quiroga esencial, sin duda, pero no el único.

Por otra parte, aunque su testimonio sea de primer orden y se apoye no sólo en el trato de años sino en una correspondencia reveladora en que Quiroga se franquea como ante un confesor; aunque Martínez Estrada se encuentra en las mejores condiciones, por la amistad y por su penetración intuitiva, para darnos un Quiroga profundo, despojado de lo adventicio, su imagen de los últimos años sufre de algunas omisiones, o (tal vez) de una inadecuada iluminación de hechos y circunstancias capitales. Ya se indicó en el capítulo anterior alguna de esas carencias, sobre todo en lo que se refiere a la visión que en sus cartas Quiroga ofrece de Martínez Estrada y, oblicuamente, de sí mismo.

Quisiera examinar en éste con mayor detalle, un aspecto sin el cual muchas de las declaraciones y muchas de las actitudes personales de Quiroga en los dolorosos años que preceden a su muerte, carecerían de significado o podrían ser interpretadas erróneamente.

Ante el tribunal

Cuando Martínez Estrada conoce a Quiroga en casa de Norah Lange un día del año 1928, el narrador uruguayo se encontraba al borde de esa etapa de oscuridad que cubre sus últimos años. Todavía escribía cuentos, todavía se editaban y reeditaban sus libros, todavía era un valor cotizado y apreciable. Pero no era un valor firme. Una nueva generación ocupaba la escena, como traté de mostrar en mi artículo sobre *Vida y creación* publicado en el semanario *Marcha* en ocasión de cumplirse los veinte años de su muerte (febrero 15, 1957, Nº 851). Ya ocupaban la atención escritores que, como Güiraldes o Borges, tenían otro concepto del arte de escribir; grupos como el de *Martín Fierro*, que reproducía en el Río de la Plata la agitación vanguardista europea con su azarosa cosecha de ismos.

Poco a poco, Quiroga sintió que su literatura importaba cada vez menos, que el número de sus lectores disminuía, que las revistas solicitaban con menos entusiasmo (o no solicitaban para nada) su colaboración. Este proceso determina el rumbo de sus intereses. Escribe menos cuentos, o deriva la narración hacia el apunte directamente autobiográfico; sustituye, luego, la creación por la reflexión, el relato por el ensayo o artículo. No se crea que aceptó sin reacción este inevitable desvío del interés público. Contratacó en artículos no siempre presididos por la felicidad (la polémica no era su fuerte) aunque dejó en muchas páginas de crítica, fragmentos de un ideario estético que merece toda atención.

Pero su sensibilidad acusó más profundamente el golpe de lo que su inteligencia admitía. Hacia fines de 1930, Quiroga deja prácticamente de crear. Su último gran cuento es *Los precursores* (y no *El hijo*, como se equivoca Martínez Estrada en la página 67) y fue publicado en abril 14, 1929. Esa disminución de la capacidad creadora ocurría en momentos en que el hombre más necesitaba de su literatura para sobrevivir, en momento en que un golpe de ti-

món político lo ha dejado sin el cargo consular que sus amigos uruguayos le habían conseguido dieciocho años antes. El 15 de abril de 1934 el gobierno del doctor Terra lo declara cesante en su cargo de cónsul uruguayo en San Ignacio, Misiones.

Aquello de la oferta demanda

En carta que escribe a su amigo Julio E. Payró en agosto 25 de 1934 cuenta Quiroga: "me dejaron cesante sin decir agua va". Y agrega: "Calcule el mal efecto de esto en casa. Por ventura en esos días lograba colocar la primera producción de naranja a un precio que nos permite correr el temporal unos meses". Pero estos recursos con que trata de apuntalar su presupuesto, horriblemente comprometido, pronto demostrarían su ineficacia. Quiroga nunca fue un gran financista y casi todos sus proyectos industriales (la fabricación de carbón de leña durante la guerra del 14, la destilación de vino de naranja) no dieron otro resultado que suministrar experiencias materiales para sus cuentos.

A regañadientes, con desánimo, debe volver a la fuente literaria. Pero aquí también le espera un desengaño. En carta que escribe a su viejo compañero de correrías adolescentes, Asdrúbal E. Delgado, en noviembre 16, 1934, debe 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 de 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!"

Sería capaz, de quererlo

Eso no es todo. Intimamente, hombre adentro, crece ingobernable otra dificultad: la de crear, la de sentirse ata-

do con alegría a la profesión, la de continuar reconociéndose como escritor. En una carta a Julio E. Payró de abril 4, 1935, la explanará en estos términos: "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 artístico, ¡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 ya dar".

Este tono se encuentra repetido, una y otra vez, en las cartas que durante este período dirige a Julio E. Payró o a Ezequiel Martínez Estrada, aquellos amigos a los que más confía sus problemas literarios. Se refleja así, una cara de la verdad: esa faz especial del Quiroga que ya siente la obra cumplida y llegada la hora de volcarse en una mayor intimidad con la tierra, su tierra de Misiones a la que dedica sus 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 escribir en el vacío, que era incapaz de escribir sólo para sí mismo, para acumular los manuscritos en desvanes, para verlos cubrirse de polvo, de indiferencia. Esto lo insinúa una carta a Martínez Estrada de agosto 26, 1936: "Escribir 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 Quiroga 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 o 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 podrá ser un escritor venal. De las miserias (y secreta grandeza) que supone esta posición también ilustra un párrafo de 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 inalterable crisis

Gran parte del epistolario con sus amigos de infancia se ha de convertir en una letanía. Una y otra vez, con variantes en que se traspira la vergüenza y el pudor, dirá Quiroga el tormenta de su situación. *“Y está de Dios (le dice en enero 22, 1936, a Asdrúbal E. Delgado) que el substratum de nuestra correspondencia será mi inalterable crisis económica”*. Y en enero 28, 1936, se le escapa este lamento: *“¡Cuándo concluiremos con esto, por Dios bendito!”* Es cierto que ante otros amigos más recientes, calla, o dice poco. Sus confidencias en este sentido se vuelcan sobre todo en las cartas dirigidas a quienes habían sido sus padrinos en ocasión de su nombramiento de secretario-contador del consulado general del Uruguay en Buenos Aires (febrero 17, 1917), que habían conseguido su rápida promoción a cónsul de distrito de segunda clase (mayo 29, 1919) y adscripto al consulado general (setiembre 26, 1919), a quienes habían gestionado y obtenido el traslado de su consulado a San Ignacio (vale decir: a su propia casa), en octubre 20, 1931. Pero el golpe de estado del año 33 va a cambiar el panorama político. Quiroga se va a encontrar súbitamente sin padrinos; Quiroga va a ser declarado cesante, sin decir agua va.

Y no serán los viejos amigos de la adolescencia, los componentes de aquel grupo salteño de los Tres Mosqueteros con los que se inicia Quiroga en la literatura, sino otro joven de Salto, a quien él tuvo oportunidad de ayudar

en sus primeras salidas a la prensa, quien habrá de contribuir a aliviar en parte esa situación desesperada de los últimos años. Será Enrique Amorim hijo de aquel Enrique a quien había conocido Quiroga en su adolescencia. En las cartas que escribe a Amorim se reflejan mejor que en ningún otro testimonio de su correspondencia las alternativas y las angustias de esta última crisis económica.

La indiferencia hacia la patria

Amorim se dirigió personalmente al Ministro de Relaciones Exteriores D. Juan José de Arteaga, solicitándole que Quiroga fuera repuesto en su cargo. En la respuesta del Ministro (enero 21, 1934) se establece firmemente que el cargo de cónsul que tuviera Quiroga había sido ya dado a otra persona y que el Ministro no había encontrado apoyo en su gestión de conceder a Quiroga la única vacante de dicho cargo que entonces había. Parece que entre quienes debieron secundar la gestión del Ministro se aludió 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 esta carta, le escribe a Amorim (febrero 2, 1935) una respuesta, hasta ahora inédita, en la que dice: *“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 Alberto Zum Felde en la primera edición de su *Proceso intelectual del Uruguay* (publicada por subvención de la Comisión Nacional del Centenario en 1930) y donde se afirma sobre él: *“Pero, radicado desde 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”*. Con más

precisión, Quiroga mismo había señalado el "carácter argentino de mi obra", lo que es otra cosa.

Ni para cigarrillos

Sea como fuere, el pretexto invocado por la comisión de presupuesto no resultaba 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 considerandos 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 andamiento. El decreto se firmó el 13 de febrero de 1935. En su carta de marzo 5 comenta Quiroga con estas palabras la buena nueva: "*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: cónsulado 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*".

El nombramiento de cónsul honorario no simplificaba todos los problemas. Aunque significa algo más de lo que dice Quiroga en su carta: (le abría, sobre todo, la posibilidad de jubilarse y residir en el extranjero, es decir en San Ignacio). Quiroga teme ilusionarse demasiado. Por eso en su carta de marzo 23 (hasta ahora inédita) escribe en un tono no demasiado 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 correspon-*

de, mas sin impuesto por ausencia, etc. Tales impuestos llegan al 35 ó 40 %, creo. Muy magra cosa me queda". Conseguido el nombramiento, las gestiones deberían encaminarse a obtener la jubilación consular. Y otra vez, como hace dieciocho años Quiroga habrá de recurrir a los viejos amigos así como al más joven.

Heridas de amor propio

En una carta, también inédita, que le escribe a Amorim en abril 28, 1935, no sólo se refiere a la jubilación de trámite lento. También busca completar por algún lado su cargo de cónsul honorario, y sugiere: "*...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 pequeñeces tiene que estar ocupándose el escritor, y ocupando (a pesar de la vergüenza) a sus amigos. Su sensibilidad herida reacciona a la menor insinuación. Así cuando Amorim le escribe (con cariñoso reproche) que es desagradecido, que no contesta sus cartas, Quiroga dedica dos carillas a disculparse, a tratar de borrar esa palabra 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*".

Pero más ardida aún aparece su sensibilidad, más al desnudo las heridas, en la carta que le escribe en octubre 19, acusando 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 no 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 de 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 una gota de agua, apenas. Pero Quiroga no deja de agradecer a Amorim el esfuerzo en una carta (la última que le escribe) fechada en mayo 31, 1936: *“Todo quedó perfectamente arreglado, gracias a su indiscutible capacidad amistosa. Crea que estoy bien 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 su operación en Buenos Aires: *“No escribo casi nada, o mejor dicho nada. Nos hemos de ver casi con seguridad en la primavera en esa, 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 de que Ud. vea este país”*. Es la primera vez que en la correspondencia con Amorim hace alusión a su enfermedad, es la primera vez que se franquea con el joven amigo, y esto da la medida de su pudor. Da la medida también de lo que debe haberle dolido la generosa ayuda recibida, la asunción del papel de necesitado en situación afligente.

Una nueva perspectiva

Cuando se conocen o repasan estas cartas, adquiere un significado distinto esa visión de Quiroga que ofrece Ezequiel Martínez Estrada en algunas páginas de su penetrante opúsculo. No es sólo la incapacidad (muy cierta) para los negocios lo que resulta visible en aquella anécdota del Hospital de Clínicas, cuando Quiroga en la miseria le propone un gran negocio industrial de naranjas desecadas y acto seguido representa la gran escena de la busca del cheque con la asignación de jubilado. Martínez Estrada, con mirada intuitiva, ve y describe la anécdota por su valor dramático: ve en Quiroga el histrión, que desarma la maleta, revuelve los pobres, escasos trapos, vocifera y dice palabrotas. Martínez Estrada ve al creador vigilante que compone una escena, sabiendo (con conciencia extralúcida) que la está componiendo. Pero enterados de la pequeña miseria de Quiroga, enterados de los sufrimientos y humillaciones que encierra ese cheque, otra mirada se superpone a la de Martínez Estrada, una mirada en que a la fascinación que

ejerce el grotesco espectáculo se agrega su intolerable significado. Esa era la miseria de Quiroga.

Las siestas del Salto

En las cartas a Enrique Amorim hay otro tema constante: el Salto que Quiroga, acorralado por la vida en el recuerdo cada día más nítido de su adolescencia, evoca al pasar dentro de unas líneas destinadas al comentario de *El paisano Aguilar* (en la carta de febrero 2, 1935); esa ciudad natal que le aparece fijada en sus siestas, *“con sus cabildeos de balcón a balcón”*. Una de las esperanzas del hombre entonces es poder visitar la tierra propia. Así lo dice en la 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 y turbulenta adolescencia, la ciudad que escandalizó con los decadentismos y estridencias de sus colaboraciones en la *Revista del Salto*, fundada por él para imponer el nuevo credo modernista. Al recibir la carta, Amorim recoge con entusiasmo la idea y trata de organizar un recibimiento oficial, a lo que se opone Quiroga terminantemente. En carta inédita de marzo 23 declara: *“Muy bien por la amabilidad salteña que accede a hospedarme oficialmente. Lástima que mi hurañía indeclinable para los actos oficiales que aquello importaría, me impida aceptar tal honor. Ireemos, si puedo, a hospedarnos en su casa por 3 ó 4 días. Infórmeme claramente sobre esta posibilidad”*.

De conformidad con mis recuerdos

Sus planes están muy lejos de la temida apoteosis, el regreso del hijo pródigo. Además, quiere aprovechar el viaje para deshacerse de unos terrenos que todavía conserva allí: *“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”*. Y han de ser esos terrenos, precisamente,

esos terrenos de poca monta, los que susciten en Quiroga uno de los recuerdos últimos de su tierra natal.

En carta, también inédita, de abril 28, 1935, detalla cuáles son esas propiedades y para ilustrar mejor al amigo (que se ha ofrecido a hacer las necesarias gestiones), con el mismo lápiz con que escribe la carta, dibuja tenuemente la situación de los mismos. Es, como él dice, "*un esbozo del plano natal, de conformidad con mis recuerdos*". El río traza verticalmente sobre el papel su curva de amplia cadera, en tanto que una línea horizontal (la calle Uruguay) divide el 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*" (los lotes de la chacra Forteza que según informa en la misma carta "*se hallan ya delimitados y entregados a sus dueños*"); luego la estación Midland, como punto extremo de referencia, y la casa de Amorim, al norte, *Las Nubes*, donde pensaba hospedarse alejado del bullicio oficial.

La mano que traza el dibujo no está firme, como tampoco está firme 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 comprender lo que significan estas líneas del plano natal, extraídas del fondo de la memoria, en la que también habitan esas siestas con los cabildeos de balcón a balcón. El hijo pródigo no vuelve es cierto. Pero la memoria regresa incesante.

Un día de 1937 en que Enrique Amorim lo fue a visitar a su habitación del Hospital de Clínicas donde se hallaba recluido para la operación final, Quiroga se entretuvo en contarle sus frescos recuerdos de Salto y en hablar de su deseo de volver. 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 deseo. Habría de morir por mano propia en esa misma pieza del hospital, en Buenos Aires, la ciudad en que conquistó su fama, y sólo volvería a Salto convertido en ceniza, aunque llevado, eso sí, por la mano del amigo. (2)

(2) Algunas cartas de Quiroga a Enrique Amorim habían sido ya publicadas por la revista "*Agón*" (Nº 3, Montevideo, marzo 1955). Son las de fecha febrero 24, marzo 5, setiembre 27 y octubre 19 de 1935, y mayo 31, 1936. Las demás que se citan fragmentariamente en este trabajo son inéditas. Por otra parte, la transcripción de los textos originales en "*Agón*" contiene toda clase de erratas, errores de lectura y presenta las cartas en completo desorden.

Una muerte propia

En los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* (en esos traídos y llevados cuadernos) dice Rainer Maria Rilke que "*todos tienen su muerte propia. Esos hombres que la llevaban en su armadura, en su interior, como un prisionero; esas mujeres que llegaban a ser viejas y pequeñas, y tenían una muerte discreta y señorial sobre un inmenso lecho, como en un escenario, ante toda la familia, los criados y los perros reunidos. Sí, ni siquiera los niños, incluso los más pequeños, tenían una muerte cualquiera para niños; se concentraban y morían según lo que eran, y según aquello que hubieran llegado a ser. Y qué melancolía y dulzura tenía la belleza de las mujeres encinta y de pie, cuando su gran vientre, sobre el que a pesar suyo, reposaban sus largas manos, contenía dos frutos: un niño y una muerte. Su sonrisa densa, casi nutritiva en su rostro tan vacío ¿no provenía quizá, de que sentían a veces crecer en ellas el uno y la otra?*"

Así como las mujeres encinta que vio (o inventó) Rilke, así Quiroga llevó durante meses su muerte propia dentro de sí, como un fruto que iba creciendo, que cada día se ponía más denso, hasta la hora de la maduración. Esa muerte de Quiroga se va anunciando paulatinamente en la última década de su vida y aunque sólo hace crisis en los tres años finales, es una muerte que nace desde dentro, que a pesar de la forma que asume (envenenamiento por cianuro) no es sino la culminación natural de esa vida. Una muerte a la medida del hombre que fue Quiroga.

Aunque en el libro que dedica al *Hermano Quiroga*, no deja Ezequiel Martínez Estrada de examinar algunas etapas del proceso final de su amigo —en particular todo lo que se refiere a su soledad afectiva y su aceptación de la muerte—, el carácter escasamente biográfico de su testimonio, su insistencia en mostrar un Quiroga esencial (aún a riesgo de confundir o tergiversar la cronología), no le permiten a su testimonio alcanzar la precisión aterradora del detalle que ilumine sin equívocos ni ambigüedades los últimos meses de la vida de Quiroga. En su afán de éllipsis, al escribir sobre el proceso final, Martínez Estrada sólo se refiere oblicuamente a la enfermedad que destruyó al hombre y lo preparó para la última decisión.

Por otra parte, muchas de las actitudes que Martínez Estrada ilustra con su anecdotario de Quiroga sólo adquieren completa significación si se las inserta en el adecuado marco biográfico. Y así como el desplante histérico de Quiroga en el Hospital de Clínicas cuando advierte que se le ha perdido el cheque con la jubilación consular sólo puede entenderse si se conocen las circunstancias de su angustia económica, del mismo modo sus declaraciones sobre la soledad de los últimos meses y sobre su lenta entrega a la muerte, sólo adquieren pleno sentido cuando se las lee a la luz de la peripecia biográfica. La muerte propia de Quiroga requiere una minuciosa familiarización con su proceso.

Los de la misma sangre

La crisis económica, cuyos avatares ya han sido esbozados en el capítulo anterior, venía a servir de marco a una situación afectiva de enorme tirantez y dolor que ha sido contada al detalle por José María Delgado y Alberto J. Brignole (*Vida y obra de Horacio Quiroga*, Montevideo, *Claudio García & Cía.*, 1939, pp. 372 y siguientes) y aludida con reserva pero sin gazmoñería por Ezequiel Martínez Estrada en su librito (capítulo IV: *El hombre y sus fantasmas*, pp. 30-31). No interesa ahora volver a recorrer ese camino de la intimidad de un hombre. Baste señalar lo que significa para la comprensión del cuadro afectivo de Quiroga, la soledad que se instala en él y que tiñe de melancolía las mejores páginas de su correspondencia con los amigos lejanos.

Porque en ellos, en el refugio que ellos significan, se vuelca este hombre que pareció tan orgulloso, tan reservado, tan hurraño; 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 nuevos, como Julio E. Payró, al que conoció de niño, y como Ezequiel Martínez Estrada, el "hermano menor"; y también en los hijos de amigos adolescentes, como ese Enrique Amorim cuya mano fraternal le llega desde el Salto del recuerdo. En las cartas que les dirige 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 Julio E. Payró, de enero 4, 1935, se le escapa a Quiroga una declaración terrible: "Soplan vientos favorables en mis finanzas consulares. Dícese que vol-

veré 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 desentimiento que Quiroga comprende se ha ido cavando entre él y los hijos de su primer matrimonio: esa desdichada Eglé que ha fracasado en su matrimonio, que ha ido a refugiarse junto a los Payró en Buenos Aires y cuyo destino será (en parte) tan similar al de su padre; ese rebelde Darío a quien Quiroga ve crecer fuera de sus normas exigentes y por el que sin embargo conserva una ternura de padre.

Quiroga siente que lo van dejando solo, que el destino de los suyos (los hijos, y hasta la segunda esposa) 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, alguna triste sentencia. Aunque otras, adelanta una esperanza como puede verse en la carta a Martínez Estrada (abril 11, 1936) en que le asegura que se va entendiendo ("poco a poco por carta") con Eglé, "golpeada también". Aunque allí agrega: "con el varón no nos entendemos nada", y concluye: "Así, pues, fracaso de padre en los últimos años, y fracaso de marido ahora".

Mi vida entera

En la misma carta en que debe hacer tan dolorosa confesión, Quiroga intenta explicar la desinteligencia con su segunda esposa: "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". Y en otra carta del mismo año (junio 2), escrita cuando se ha separado de su mujer y de su hija pequeña, que parten a Buenos Aires, intenta Quiroga una profunda explicación de este fracaso: "Páreceme 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 Possédés", de Dostoyewski, 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 siente la naturaleza en el "menage"! 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!"

Y es precisamente en esta misma carta reveladora en la que Quiroga encuentra una fórmula para expresar su estado: "Sólo como un gato estoy", le confía al hermano menor. Una soledad para la que no estaba todavía preparado, aunque hacía ya dos buenos años que la sentía llegar, como le confiesa a Martínez Estrada en 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!"

Con las manos sobre las rodillas

Pero hay un largo aprendizaje en la soledad, una serie de pruebas que sólo se van descubriendo a medida que se cumplen. Quiroga debía ir madurando para la soledad del mismo modo que más tarde madurará para la muerte. En una carta de agosto 12, 1936, la soledad es revelada en su horrible minucia anecdótica. Quiroga se encontraba en casa de unos amigos. "Estábamos tendidos por la gramilla (le cuenta a Martínez Estrada), 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 sólo 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 tenta-

ba 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, compañeros, y llegar al final de nuestro destino con un átomo siquiera de pureza. (...) Por fortuna, todo pasa, como pasó el trastorno formidable que fue para mí la muerte de mi primera mujer. Reharé mi vida poco a poco..."

Y no sólo se vuelca sobre los amigos, también se vuelca dentro de sí, buscando en la cantera de los recuerdos esa compañía que falta a sus días, rehaciendo, incesante, el curso de las horas que fueron. La memoria mata 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 vividas 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 come un grande, passato dolore.
Grande come un passato, lontano amore.

Todo yo está allí."

Un jabón, una cítara

Porque las cartas al amigo se han ido convirtiendo en esa confesión, en ese diario íntimo del alma que sirve para aliviar la soledad, para domesticarla, para poseerla. Y porque del otro lado de las cartas está un hombre que sufre y que escribe, un hombre que también se confiesa. Por eso Quiroga le envía a Martínez Estrada, en agosto 26, 1936, unas 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: voilà. 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.”

Y en carta a Julio E. Payró (setiembre 9, 1936), cuando ya tiene preparado el último viaje a Buenos Aires, se encuentran unas frases que contienen algo más que las obligadas palabras de agradecimiento: “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 esta ternura desvalida, lo había reducido el destino. Pero la soledad es tan sólo uno de los círculos que ha de recorrer Quiroga antes de alcanzar la liberación definitiva.

La paulatina revelación

El desinterés creciente por sus colaboraciones, la angustia económica, la experiencia de la soledad, no eran sino los planos más externos de un descenso hacia 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 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, la confidencia demora en llegar y cuando llega (sobre todo en las que dirige a Asdrúbal E. Delgado, viejo amigo), cuando Quiroga se franquea, lo hace en el tono del que no quiere dar mucha importancia a lo que le pasa.

La primera mención ocurre en una carta a Asdrúbal E. Delgado de marzo 13, 1935. Como si el tema no mereciera mucha atención Quiroga lo desliza en forma bastante casual: “En cuanto a mí, comienzo a flaquear de las vías urinarias. Bastante dificultad para orinar —lentitud, más bien—, cuyo origen creo sea la inevitable prostatitis de los

que pasaron los 50”. En marzo 31, vuelve al tema, aunque el tono es todavía más casual y hasta si se quiere jocoso. “En cuanto a mi prostatitis —si es ella la lesionada— ahí va”. Y precisa algunos detalles que lo llevan a recordar un chiste no publicable.

Unos meses más tarde (julio 19) vuelve sobre el tema, y hasta se advierte una nota más optimista: “Parece que mis achaques urinarios van mejorando. Me queda todavía una lentitud exasperante para comenzar a orinar, que disminuye poco a poco”. Y como en la carta anterior, introduce reflexiones que demuestran que la enfermedad le parece benigna ya que no afecta funciones de otro orden. A los demás amigos (Julio E. Payró, Ezequiel Martínez Estrada, Enrique Amorim) nada dice. Una suerte de pudor lo contiene todavía.

Por eso mismo, adquiere cierta significación la referencia a sus trastornos urinarios que aparece en la carta de noviembre 5, 1935, dirigida a Julio E. Payró. La mención no tiene en sí mayor importancia (“Hemos sabido por María Ana que anda Ud. con algún pequeño atraso en la salud. También yo he andado y me mantengo en él, merced a algún fastidio en el círculo urinario. Sospecho que prostatitis o cosa así. No en balde los años pasan”); pero la importancia de estas palabras deriva de ser la primera vez que Quiroga habla de su enfermedad a Payró, la primera vez que rompe con él esa reserva. Cabe suponer que su estado ya se hacía suficientemente incómodo como para no mantenerlo mucho más en silencio.

Como Terra

Pero Quiroga no se resigna todavía a aceptar la enfermedad ni a reconocer su verdadera naturaleza. Se engaña; quiere engañarse. En carta de diciembre 13, 1935, confía a Asdrúbal E. Delgado una esperanza que en definitiva resultará fallida: “Ahora creo que no hay tal próstata, sino alguna fatiga en los músculos vesicales, sobre todo recordando que desde muchacho me costaba comenzar a orinar cada vez que por a o por b retenía la orina más de lo justo. De todos modos vigilo eso, por aquello de que el hombre tiene la edad de sus arterias y de su próstata”. Pero ese optimismo parece tener poco fundamento, por lo que se desprende de una rápida referencia (“tengo que hacerme sondar para ver que hay por allí”) que incluye en la carta de febrero 16, 1936, al mismo amigo.

Otro signo de que las cosas no marchan como esperaba y que las ilusiones apuntadas en cartas anteriores no se cumplieron, o tardan en cumplirse, puede verse en la referencia, muy breve pero firme, que hace a su enfermedad en la carta a Enrique Amorim de mayo 31, 1936: "Nos hemos de ver (le escribe al amigo que se halla en Buenos Aires) casi con seguridad en la primavera en ésta, adonde deberé ir para operarme..." La palabra tan temida aparece insertada sin énfasis, deslizada o sobreentendida. Ella indica el punto a qué se ha llegado en esta etapa del proceso.

Y ese punto queda ampliamente explicitado en carta de la misma fecha, a Asdrúbal E. Delgado. Después de confirmar lo que ya escribía a Enrique Amorim, agrega: "A propósito de los trastornos fastidiosos, si no dolorosos para orinar, un par de médicos me han diagnosticado hipertrofia mayor o menor de la próstata, según patrimonio inevitable casi siempre en los hombres que pasan de los 55. Aunque mi estado general no se resiente por el momento de aquello, opinan mis amigos médicos que estas operaciones necesarias a la larga, cuanto más temprano se hacen mejor. De como vamos a coincidir en un todo con el Dr. Terra. Claro está, me haré revisar bien en Posadas, donde hay buenos clínicos a fin de asegurar el diagnóstico. En Buenos Aires hay algunos cirujanos de pro que me ayudarán. Claro está que se me irán unos cientos de pesos, aun como cliente distinguido en un hospital. Pero qué vamos a hacer!"

Lo más pronto posible

La referencia al Dr. Terra (precisamente, el mismo Terra cuyo golpe de Estado lo dejara cesante) pone un matiz irónico en unas líneas que son esencialmente tristes. Con ellas, acaba la esperanza de que estas molestias sean pasajeras. La operación parece inevitable y ella llega en momentos en que Quiroga ya está suficientemente golpeado por la crisis económica y por la soledad afectiva. Pero el hombre parece entero aún. Y cuando escribe tiende a minimizar sus dolores, atenuándolos seguramente, tratando de reducirlos a la categoría (soportable) de fastidiosos.

Aunque la distancia entre esta carta y la que dirige a Julio E. Payró en junio 5 es corta (cinco días apenas) se siente al compararla ese crecimiento cada hora más rápido e implacable de la enfermedad. A Payró le escribe en

estos términos: "... me siento cada vez más molesto de las vías urinarias. Un par de médicos amigos de por aquí consideran que debo hacerme operar, lo más pronto posible. Parece que hay una próstata un poco esclerosada, que me cohibe la evacuación en forma. Yo, por mi parte, creo que hay mucho de funcional en mis trastornos. De cualquier modo, tras otro examen y nuevo diagnóstico en Posadas, me haré operar allí, de acuerdo con la urgencia necesaria. Iré a dar de huésped distinguido a un hospital, y espero que algún médico amigo —Arce, por ejemplo—, u otro buen operador me pongan la mano encima. Se trata de dos intervenciones consecutivas, como sabe, exactamente como el Presidente del Uruguay".

El proceso acelera su curso. En la carta a Amorim (mayo 31) se hablaba de operarse en la primavera; en ésta (junio 5) ya se habla de operarse "lo más pronto posible" y hasta se hace alguna referencia a "la urgencia necesaria". A pesar de todo, Quiroga no pierde el tono casual, como si quisiera convencer a los amigos (y tal vez convencerse) que es una operación de rutina para casi todos los hombres que pasan los cincuenta o cincuenta y cinco años.

En la misma carta a Payró aparece más preocupado por el problema del alojamiento en Buenos Aires, antes de internarse, que por la operación misma. Le pregunta "si... podría contar con un rinconcito en su casa, siempre que no les acarrearé el mínimo contratiempo". Y agrega, para no forzar la contestación, y con ese pudor que siempre asoma en su trato íntimo: "Ya sabe querido Julio, que un refugio no contaría absolutamente para nada en mi amistad a Ud. y viceversa, suficientemente por encima de cualquier hospedaje".

La respuesta de Payró (naturalmente favorable y generosa) despierta en Quiroga una efusión (junio 21, 1936): "Llegó la suya del 10; encantado de toda ella, particularmente de su aseveración a mi respuesta a 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, y las noticias que da parecen buenas: "Confío en que no tendré necesidad de operación hasta la primavera, en el peor de los casos. He mejorado algo, si no del todo. Yo estoy siempre en que hay mucho de funcional en

mi maladie, bien que la próstata está un poco dura. 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. Y para concluir con mi malestar: me dicen que corre ahora una nueva teoría sobre la no intervención en muchas hipertrofias de próstata. Es natural que así pasara dada la boga intervencionista de los últimos tiempos. ¿Sabe Ud. algo de ello?''.

A cada retroceso 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 *mala-die* (como le gusta escribir 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 todavía se agita dentro de él y se niega a aceptar la verdadera forma de su muerte? Pero 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.

La enfermedad sin máscara

La primera noche la pasa (dicen sus biógrafos Delgado y Brignole) no en casa de Julio Payró sino en la de Martínez Estrada. De allí sale a internarse en el Hospital de Clínicas. Hay una carta a los viejos amigos uruguayos (empieza "*Queridos hermanos*" y es de octubre, aunque sin fecha) donde Quiroga depona del todo la máscara del pudor y cuenta su agonía. Allí habla 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 pseudo cólico nefrítico. Hay que ver lo que es esto. (...) Estoy en una piecita solo, muy bien y sumamente visitado. Tengo sonda permanente desde que llegué aquí, pues la congestión de la próstata no me permite orinar. Según me dicen, todos los exámenes y análisis verificados son positivos para mi salud. El punto flaco hasta ahora es la vejiga, cuya orina, constantemente infectada por la sonda a permanen-*

cia, no está bien limpia todavía. Parece que es cuestión de tiempo; cuánto, ignoro. (...) Sobre inminencia o lejanía de la operación (si ha lugar), sobre diagnóstico mismo, no sé palabra. Aquí no aflojan prenda, y eso que tengo alguna amistad con Ivanissevich, bajo cuya dirección inmediata me hallo. En este sentido no puedo estar en mejores manos''

La esperanza tiene resistencia coriácea. Quiroga sufre y aulla pero no deja de encontrar explicaciones, de mostrar el lado bueno de ese dolor. Y como para ilusionarse más, agrega unas líneas en que la inocencia queda por completo al descubierto. "*Mas como es difícil que no salga bien de este embrollo (dice, con sintaxis también embrollada), insisto en ir a pasar unos cuantos días con Uds. Tenemos que darnos un abrazo como pocos se dan ya de imaculada amistad. Entre tanto, volveré a escribirles en cuanto haya novedad, que creo será en breve, pues mi estado local (el general es perfecto) ha mejorado mucho en los últimos días''.*

El primer tiempo

Quedan algunas cartas todavía. En ellas el proceso de la operación y la pérdida paulatina de la esperanza se dan con notas de contenido dolor. Hay una carta a Asdrúbal E. Delgado (octubre 26, 1936) en que, pasada la operación, él mismo describe su estado: "*Hoy contesto la tuya de ayer, y no te escribí antes porque en verdad he pasado y paso por muy malos momentos. La sonda permanente me complicó a los 8 días una orquitis, por lo cual hubo de procederse a intervenir en seguida en la vejiga —el primer tiempo de la operación. Pero la orina estaba muy séptica, por lo cual se infectó la herida. Esta, desde ayer, comienza a modificarse probablemente, y parece que hay nuevos tejidos cicatrizados. Hasta entonces las cosas iban bien, aunque con fatiga —extrema— en la cama. Pero desde hace dos días la orquitis, sin acentuación mayor, ha comenzado a hacer de las suyas, con dolor —tolerable—, algo de temperatura y pérdida total de apetito''.* Con algunos detalles complementarios, y con la inevitable referencia al presidente uruguayo ("*Menos feliz que su excelencia Terra, hice todas las complicaciones posibles, con estado general excelente, que me salvará a la larga*"), se cierra este informe, casi clínico, en que Quiroga cuenta su enfermedad tal como él la ve, o tal como se la dejan ver sus médicos.

Una carta algo posterior (noviembre 21, 1936) lo muestra ya casi manso, aceptando la enfermedad como un largo proceso, y revela (entre sus líneas más que en 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 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 a 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."

La aceptación dolorosa

Quiroga se equivoca, Quiroga comete errores de sintaxis, repite las palabras, incurre en pleonasmos. Pero cómo viven esas cartas incorrectas y torponas, cómo lo acercan, cómo lo ofrecen en su desamparo. La última que habrá de escribir a Asdrúbal E. Delgado (enero 12, 1937) contiene ya esa aceptación de la invalidez que parece más dolorosa que la enfermedad misma. "Sin cartas vuestras desde hace tiempo (comienza), 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 próstata está un poco lejana aún, por persistente inflamación de la tal. En consecuencia, demoraré 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 (agrega) —y veo— que con sonda ve-

sical 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 una última carta. Fue escrita a Ezequiel 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" Un eczema en la región afectada le impide caminar; de ahí derivan "ardor y picazón a mansalva. 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 de que he hecho gala varios meses". Y 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, Delgado y Brignole (pp. 393 sgs.), en febrero 18 se entera de la naturaleza verdadera de su mal: 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 descubrirse) de su hija Eglé, y regresa al Hospital de Clínicas. En la madrugada del 19 ya lo encuentran agonizando.

El apacibilismo descansar

Al omitir prácticamente toda referencia a la enfermedad de Quiroga en su estudio sobre los últimos años del hermano mayor, al no citar (siquiera parcialmente) esa admirable última carta que arriba se transcribe, Ezequiel Martínez Estrada introduce un poco abruptamente el tema de la muerte en su librito. Es cierto que los textos de Quiroga que cita son válidos por sí mismos, e independientemente de toda circunstancia biográfica. Pero cuánto más luminosos resultan si se conocen los detalles de ese proceso por el cual la muerte va creciendo dentro del hombre, va cer-

cenando su esperanza, va doblegando la cerviz del rebelde, lo va amasando en dolor y asco hasta tenerlo maduro para el último gesto.

Esos textos sobre la muerte —que preceden cronológicamente a las etapas más dolorosas de la enfermedad ya que todos fueron escritos antes del viaje a Buenos Aires— demuestran que Quiroga sabía que estaba madurando para la muerte. Lo sabía en un plano tal vez de conciencia extralúcida, fuera de la zona que domina 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 misteriosa de la mujer encinta del hijo y la muerte de que habla Rilke.

Quiroga sabe que ha cumplido ya su obra, Quiroga sabe que la muerte significa descanso, Quiroga se siente ocupado ya por la hermosa esperanza de renacer "*en un fosfato, en un brote, en el haz de un prisma*" (abril 29, 1936). Quiroga 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 del vivir para un joven árbol es de idéntica esencia a su espera del 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 a sí mismo se muestra con estas palabras: "*Yo bajo ya, pero liviano de cuerpo*" (junio 22).

Una aceptación oscura de la muerte y al margen de lo que dicta la esperanza cada día más arrinconada por los hechos brutales de la enfermedad; un sentido de reintegrarse a la naturaleza, cuyas leyes y armonías no conoce bien, pero siente; y hasta si se quiere (como apunta en carta de junio 14, 1936) la "*curiosidad un poco romántica por el fantástico viaje*". Ese es el Quiroga que en la noche del 18 de febrero de 1937 ingiere cianuro, ése el Quiroga suicida. Al descubrir cuál era la muerte suya, al reconocer los inconfundibles rasgos de su muerte propia, caen temores y sufrimientos, la carne abandona sus últimas resistencias, y el hombre esencial se adelanta con esperanza.

(1957)

UNA PERSPECTIVA

I

De la producción narrativa de Horacio Quiroga conserva casi intacto su valor una décima parte. Ignoro qué significado estadístico puede tener este hecho. Sé que, en términos literarios, significa la supervivencia de una figura de creador, la más rotunda afirmación de su arte. Esos treinta y tantos cuentos que una relectura minuciosa permite distinguir del conjunto de trescientos, tienen algo común: por encima de ocasionales diferencias temáticas o estilísticas, expresan una misma realidad, precisan una actitud estética coherente. Si se quisiera encontrar una fórmula para definirla habría que referirse a la objetividad de esta obra, de este creador.

Nada más fácil en este terreno que una grosera confusión de términos. Por eso mismo, conviene aclarar ante todo su exacto significado. La objetividad es la condición primera de todo arte clásico. Significa para el artista el manejo de sus materiales con absoluto dominio; significa la superación de la adolescencia emocional (tanto más persistente que la otra), el abandono de la subjetividad. Significa haber padecido, haber luchado y haber expresado ese padecer, esa lucha en términos de arte. La objetividad no se logra por mero esfuerzo, o por insuficiencia de la pasión; tampoco es don que pueda heredarse. No es objetivo quien no haya sufrido, quien no se haya vencido a sí mismo. La objetividad del que no fue probado no es tal, sino inocencia de la pasión, ignorancia, insensibilidad.

Quiroga alcanzó estéticamente la objetividad después de dura prueba. El exacerbado subjetivismo del fin de siglo, los modelos de su juventud (Poe, Darío, Lugones), su mismo temperamento, parecían condenarlo a una viciosa

actitud egocéntrica. No es ésta la ocasión de trazar minuciosamente sus tempranos combates. Baste recordar que de esa compleja experiencia de sus veinte años —que incluye una breve aventura parisina— extrajo el joven *Los arrecifes de coral* (1901) y muchos relatos de libros posteriores.

Pero el tránsito por el Modernismo no sólo fue un paso en falso para Quiroga. No sólo lo condujo a erróneas soluciones, a la busca de la expresión creadora en el verso o en una prosa recargada de resabios poéticos. Esa experiencia fue también formadora. Actuó providencialmente. Arrojado al abismo, pudo perderse Quiroga, como tantos de su generación. De su temple, de su esencial sabiduría, da fe el que haya sabido cerrar con dura mano el ciclo poético de su juventud e iniciar lenta, cautelosamente, su verdadero destino de narrador. La doble maduración —humana, literaria— habría de conducirlo al descubrimiento de Misiones (como territorio de creación); también habría de conducirlo al descubrimiento entrañable de sí mismo, a la objetividad. Por eso, en la madurez, pudo llegar a aconsejar al novel narrador:

“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.”

II

Un crítico salteño ha señalado la indiferencia de Horacio Quiroga por la suerte de sus héroes, su respeto no dementido por la Naturaleza omnipotente, verdadero y único protagonista de sus cuentos. Creo que tal apreciación encierra, a pesar de reiterados aciertos de detalle, un error de perspectiva. Como artista objetivo que supo llegar a ser en su madurez, Quiroga dio la relación entre el hombre y la naturaleza en sus exactos términos. Sin romanticismos, sin más crueldad de la inevitable, registró la ciega fuerza del trópico y la desesperada derrota del hombre. Esto no implica, de ningún modo, que no fuera capaz de compasión por ese mismo hombre que la verdad de su arte le hacía presentar anonadado, sólo capaz de fugaces victorias. Algunos de sus más duros cuentos (*En la noche*, *El desierto*, *El hijo*) tienen un contenido autobiográfico

esencial, parten de una experiencia vivida por el artista aunque tal vez no en la misma variante anecdótica. La angustia que difunden naturalmente sus narraciones no sería tan verdadera, su lucidez tan impecable, si el propio Quiroga no hubiera vivido —así fuera en forma parcial o simbólica— las atroces, las patéticas circunstancias que describe.

Pero si esta realidad autobiográfica no basta, piénsese cuánto más eficaz (estética, humanamente) es la compasión que fluye en forma intolerable, incontenible, de estas narraciones, que el blando lamento compasivo de tantos escritores, capaz de darse sólo en palabras, en descolocada indignación. Por su misma excesiva dureza estos cuentos sacuden al lector con mayor eficacia y provocan así la deseada, la buscada conmoción.

Y si uno observa bien, no es compasión únicamente lo que se desprende de sus narraciones más hondas: es ternura. Considérense a esta luz los cuentos arriba mencionados. Quiroga se detiene a subrayar, con finos toques, aún las más sutiles situaciones. El padre de *El desierto*, en su delirio de moribundo, comprende que a su muerte sus hijos se morirán de hambre. Entonces dice Quiroga: “Y él se quedaría allí, asistiendo a aquel horror sin precedentes”. Nada puede comunicar mejor, con más desgarradora precisión, la impotencia del hombre que esa anticipación del cadáver, asistiendo a la destrucción de sus hijos.

Por otra parte, todo el volumen que lleva por título *Los desterrados* y que marca la culminación de su arte narrativo, responde al mismo signo de la ternura. Los tipos y el ambiente misionero aparecen envueltos en la cálida luz simpática que arroja la mirada de Quiroga. Ahí están los personajes: Joao Pedro, Tirafofo, Van Houten, Juan Brown, y hasta ese innominado *hombre* muerto. En la pintura de estos ex-hombres, en la presentación de sus extrañas aventuras (a veces puramente interiores), de sus manías o vicios, en la expresión de esas almas cándidas y únicas, ha puesto el artista su secreto amor a los hombres.

La ternura alcanza asimismo a los animales. Quiroga supo, como pocos, recrear el alma simple y directa, la vanidad superficial, la natural fiera de los animales. Y no sólo en los famosos *Cuentos de la selva* para niños o en las más ambiciosas reconstrucciones a la manera de Kipling (*Anaconda*, *El regreso de Anaconda*), sino principalmente en dos de sus cuentos magistrales: *La insolación*, *El alam-*

bre de púa. Con impar intuición hace vivir Quiroga a los perros del primer cuento y a los caballos del segundo una experiencia que los sobrepasa (la muerte, la destrucción) pero que los afecta como testigos apasionados o como puros espectadores. Sin una comprensión amorosa esta hazaña resultaría imposible.

No como un dios intolerante o hastiado se alza Quiroga sobre sus criaturas (hombre o animal), sino como compañero más lúcido y desengañado. Sabe denunciar sus flaquezas. Pero sabe, también, aplaudir sutilmente su locura, su necesaria rebelión contra la Naturaleza, contra la injusticia de los demás hombres. Esto puede verse mejor en sus relatos sobre los explotados obreros de Misiones: *Los mensú*, *La bofetada*, *Los precursores*. Allí no abandona Quiroga su imparcialidad porque sabe denunciar, a la vez, el abuso que se comete con estos hombres y la misma degradación que ellos consenten. La aventura de Cayé y Podelley en el primero de estos cuentos resulta, por ello mismo, ejemplar. Ni un solo momento la compasión, la fácil e inocua denuncia social, inclinan la balanza. Quiroga no embellece a sus héroes. Por eso mismo puede concluir la sórdida y angustiada peripecia con la muerte alucinada de uno, con el inconsciente reingreso del otro en el círculo vicioso de explotación, rebeldía y embriaguez del que pretendió escapar. Por esta lucidez, el narrador preserva intacta la fuerza de su testimonio.

En un argumento cinematográfico inédito, *La jangada florida*, presenta Quiroga como solución al problema social de los obreros, el entendimiento entre patronos y obreros. En realidad, el escritor siguió un esquema previsible, utilizando los recursos de suspenso más característicos del film de aventuras de la época. Su argumento puede resumirse así: un ingeniero, inspector del Departamento del Trabajo, se hace pasar por mensú para investigar de cerca las condiciones reales en que viven los mensualeseros. Interviene junto a éstos en una revuelta con *la finandada* de administrar justicia, apaciguar los ánimos y (de paso) rescatar a la hija del capataz de la que está enamorado. Al revelarse su verdadera identidad, después de angustiosas peripecias, casa con la muchacha y se pone al frente de un obraje modelo.

Este libreto está viciado del convencionalismo inherente a todo el cine comercial. Más importante es la actitud social que expresan sus cuentos ya mencionados o la que se desnuda en algunas cartas familiares. Así por ejemplo

en una de julio 13, 1936, escribe a Martínez Estrada: "Casi todo mi pensar actual al respecto [de la cuestión social] proviene de un gran desengaño. Yo había entendido que yo era aquí muy simpático a los peones por mi trabajar a la par de los tales siendo un sahib. No hay tal. Lo averigüé un día que estando yo con la azada o el pico, me dijo un peón que entraba: 'Deje ese trabajo para los peones, patrón...'. Hace pocos días, desde una cuadrilla que cruzaba a cortar yerba, se me gritó, estando yo en las mismas actividades: '¿No necesita personal, patrón?'. Ambas cosas con sorna. Yo robo, pues, el trabajo a los peones. Y no tengo derecho a trabajar; ellos son los únicos capacitados. Son profesionales, usufructuarios exclusivos de un dogma."

En la misma carta, y después de arremeter contra la posición comunista, concluye Quiroga: "Han convertido el trabajo manual en casta aristocrática que quiere apoderarse del gran negocio del Estado. Pero respetar el trabajo, amarlo sobre todo, minga. El único trabajador que lo ama, es el aficionado. Y éste roba a los otros. Como bien ve, un solitario y valeroso anarquista no puede escribir por la cuenta de Stalin y Cia.". Tal era su posición final, la de sus últimos años. De ahí que el problema social del mundo misionero no esté soslayado en sus cuentos pero tampoco aparezca planteado en forma de doctrina (como en *El río oscuro* de Alfredo Varela). El solitario y valeroso anarquista planteó el tema de la explotación del hombre por el hombre en los únicos términos que aceptaba: los del conflicto individual de cada uno. Esa era su visión y esa su ley: la sinceridad. O como dijo en uno de sus cuentos (*Miss Dorothy Phillips, mi esposa*): "...la divina condición que es primera en las obras de arte, como en las cartas de amor: la sinceridad, que es la verdad de expresión interna y externa".

III

Es claro que hay relatos de esplendorosa crueldad. Hay relatos de horror. Quizá el más típico sea *La gallina degollada*. Este cuento que, por su difusión ha contribuido a formar la imagen de un Quiroga sádico del sufrimiento, presenta (como es bien sabido) la historia de una niña asesinada por sus cuatro hermanos idiotas. Del examen atento, surge, sin embargo, el recato estilístico en el manejo del

horror, un auténtico pudor expresivo. Las notas de mayor efecto están dadas antes de culminar la tragedia: en el fatal nacimiento sucesivo de los idiotas, en su naturaleza cotidiana de bestias; en el lento degüello de la gallina que ejecuta la sirvienta ante los ojos asombrados y gozosos de los muchachos. Al culminar la narración, cuando los idiotas se apoderan de la niña, bastan algunas alusiones laterales, una imagen, para transmitir todo el horror: "Uno de ellos le apretó el cuello, apartando los bucles como si fueran plumas...". Dos notas, de muy distinta naturaleza, cierran el cuento: el piso inundado de sangre, el ronco suspiro de la madre desmayada.

A lo largo de la obra de Quiroga se puede advertir una progresión, verdadero aprendizaje, en el manejo del horror. Desde las narraciones, tan crudas, de la *Revista del Salto* (1899) hasta las de su último volumen de cuentos, *Más allá* (1935), cabe trazar una línea de perfecta ascensión. En un primer momento, Quiroga debe nombrar las cosas para suscitar el horror; abusa de descripciones que imagina escalofrantes y que son, por lo general, embotadoras. Por ejemplo, en el cuento que titula desafiantemente, *Para noche de insomnio*, escribe: "[El muerto] 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. Nuestras ropas estaban empapadas en sangre; y por las manos de los que le sostenían el cuello se deslizaba una baba viscosa y fría que a cada sacudida brotaba de sus labios".

Quiroga aprende luego a sugerir en vez de decir, y lo hace con fuertes trazos, como en el pasaje ya citado de *La gallina degollada*; como en ese otro alarde de sobriedad que es *El hombre muerto* en que el hecho fatal es apenas indicado por el narrador en frase de luminosa reticencia: "Mas al bajar el alambre de púa y pasar el cuerpo, su pie izquierdo resbaló sobre un trozo de corteza desprendida del poste, a tiempo que el machete se le escapaba de la mano. Mientras caía, el hombre tuvo la impresión sumamente lejana de no ver el machete de plano en el suelo".

Ya en plena madurez logra aludir, casi imperceptiblemente, en un juego elusivo de sospechas y verdades, de alucinación y esperanza frustrada, como ocurre en *El hijo*, su más perfecta narración de horror. Horror, por otra par-

te, secreto y casi siempre disimulado tras algún rasgo de incontenible felicidad. Tal vez no sea casual, por eso mismo, que en este cuento se dé también la ternura. Probablemente Quiroga nunca leyó el prefacio de Henry James a la colección de relatos que incluye *The Turn of the Screw* pero hubiera estado completamente de acuerdo con este consejo del gran narrador: "Haz sólo suficientemente intensa la visión general del mal que posee el lector... y sus propias experiencias, su propia indignación, su propia simpatía (...) y horror (...), le proporcionarán de modo suficiente todos los detalles. Hazlo pensar el mal, hazlo pensar en él por sí mismo, y te ahorrarás débiles especificaciones".

Algo parece indiscutible: Quiroga es un maestro del horror y de la ternura. Pero, ¿cómo se compadecen ambos en su arte? No hay que desechar la clave que aporta el título —tan significativo— de uno de sus mejores volúmenes: *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917). Aparecen encerradas en esa fórmula tres de las dominantes de su mundo real, tres dominantes que, por lo demás, se daban muchas veces fundidas en un mismo relato. El amor conduce a la locura y a la muerte en *El solitario*, la locura se libera con la muerte en *El perro rabioso*. A toda la zona oscura del alma de este narrador (que se alimentó siempre en Poe y en Dostoievski) pertenece esta creación de incontenible crueldad.

Pero el horror y la dureza (hay que insistir) no respondían a indiferencia, a mera lujuria verbal, sino al auténtico horror que conoció al creador en su propia vida y que marcó tantos momentos de su existencia: la muerte brutal de su padraastro a la que casi le tocó asistir; el involuntario asesinato de uno de sus mejores amigos, Federico Ferrando; el suicidio de su primera esposa, cuya agonía duró días y noches. Los cuentos de horror y de crueldad vistos en esta perspectiva, parecen liberaciones de sus pesadillas de sueño y vigilia. Demasiado sincero para ocultarse el horror del mundo, su crueldad, o para buscar en su arte una vía de escape, prefirió Quiroga explorar hasta los bordes mismos del delirio, hasta la fría desesperación, esos abismos. En carta a Martínez Estrada (agosto 26, 1936) habría de expresarlo con su peculiar estilo: "Le aseguro que cualquier contraste, hoy, me es mucho más llevadero, desde que puedo descargarle la mitad en Ud. Este es el caso que es el del artista de verdad. Verso, prosa: a uno y otra va a desembocar el sobrante de nuestra tolerancia

psíquica. Pues vividas o no, las torturas del artista son siempre una. Relato fiel o amigo fiel, ambos ejercen de pararrayos a estas cargas de alta frecuencia que nos desordenan”.

En su madurez logró trascender Quiroga lo que había de morboso en esta tendencia al horror. Esto no significa que haya podido eliminar todos sus rasgos. Bajo la forma de cruda alucinación, de locura, está presente hasta el último momento. Pero su visión profunda le permitió algunas hazañas narrativas en que del más puro humorismo se pasa, casi sin transición, al horror. Tal vez sea en *Los destiladores de naranja* donde aparece más clara la línea que separa uno y otro movimiento del alma. Los elementos anecdóticos del cuento (que parte de un suceso autobiográfico), el acento puesto inicialmente en las circunstancias cómicas, la feliz pintura de algún personaje episódico, no permiten prever el tremendo —y efectista— desenlace, cuando el químico en su delirio alcohólico confunde a su hija con una rata y la última. No se elude aquí el grueso brochazo melodramático; el cuento se cierra con una nota de alucinado horror: “Y ante el cadáver de su hija, el doctor Else vio otra vez usomar en la puerta los hocicos de las bestias que volvían a un asalto final”.

También en *Un peón* se produce el mismo salto del humor juguetón y hasta satírico, al golpe de efecto, cruel y absurdo, con que culmina la aventura: esas botas vacías y colgadas de un árbol en que se fue secando el cadáver del protagonista. Aunque en este cuento sean más delicados, menos violentos, los contrastes, y toda la narración aparezca envuelta en luz más cálida hasta su horrible culminación. El rescate por el humor, esta mezcla de horror y risa macabra, es otro signo de la objetividad del arte de Quiroga, de su visión adulta y descarnada de la vida.

IV

Y si se pasa de la obra al hombre —como se ha hecho ya, insensiblemente— toda la documentación hasta ahora conocida no hace sino apoyar este punto de vista. El mismo lo señaló en uno de sus cuentos: *Un recuerdo*. Allí escribe: “Aunque mucho menos de lo que el lector supone, cuenta el escritor su propia vida en la obra de sus prota-

gonistas, 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 denuncian en este o aquel personaje la personalidad tenaz del autor”.

La obra de Quiroga está enraizada en su vida. No es casual que la casi totalidad de sus mejores cuentos procedan de su propia experiencia (como autor, como testigo) o se ambienten en el territorio al que entregó sus mejores años. Esta vinculación tan estrecha, en vez de acentuar el subjetivismo de la obra (aislándola dentro de la experiencia incommunicable del autor), contribuye a asentarla poderosamente en la realidad; es decir: a objetivarla. Las mismas antítesis que revela el examen de la obra se repiten al examinar la vida. También fue acusado Quiroga de indiferencia y hasta de crueldad; también es posible sostener que era tierno y era, esencialmente, fiel. Una de las personas que lo conocieron mejor, Ezequiel Martínez Estrada, se ha expresado así en un tributo fúnebre: “*Su ternura, acentuada en los últimos tiempos hasta un grado de hiperestesia chopiniana, no tenía, sin embargo, ningún matiz de flaqueza o sensiblería de conservatorio*”. Y en otro texto ha escrito el mismo Estrada: “*La amistad lo retornaba al mundo, adonde regresaba con el candor de un niño abandonado que recibe una caricia. La ternura humedecía sus bellos ojos angélicos, celestes y dóciles, y por entre las fibras textiles de su barba diabólica, sus labios delicadísimos y finos borbollaban en anécdotas y recuerdos*”.

El mismo, en su correspondencia, insistía en su necesidad de cariño, de amistad fiel. En una carta a Martínez Estrada (marzo 29, 1936) le dice: “*Sabe Ud. qué importancia tienen para mí su persona y sus cartas. Voy quedando tan, tan cortito de afectos e ilusiones, que cada una de éstas que me abandona se lleva verdaderos pedazos de vida*”. Y en otra (de abril 11) agrega: “*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*”.

También escribe a Julio E. Payró (junio 21, 1936): “*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 de haberlo admirado cuando Ud. era aún un bambino, o casi*”. En otra carta insiste: “*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". Y a Asdrúbal Delgado, su compatriota salteño a quien conoce desde muchacho, le dice en septiembre 21: "No dejes de escribirme de vez en cuando, pues si en próspero estado los pocos amigos a la caída de la vida son indispensables, en mal estado de salud forman parte de la propia misma vida". (La defectuosísima redacción contribuye a manifestar mejor la emoción con que están escritas estas palabras.)

Estos testimonios de sus últimos años no desmienten que Quiroga haya tenido su lado sombrío. Era hombre de carácter fuerte y apasionado, de sensibilidad casi enfermiza, capaz de súbitas violencias, de injusticias irreparables. Supo golpear y herir. Pero supo, también, recibir los golpes que el destino no le escaseó. Y supo asimilarlos con dolor. Por eso, todo lo que es elemento salvaje y cruel en su carácter aparece enriquecido por esa horrible experiencia del dolor que lo acompaña desde la niñez (y tal vez aún antes, ya que su padre muere en un accidente ante los ojos espantados de la madre que tenía al niño en brazos). Crueldad y dolor parecen los dos elementos íntimamente fundidos en lo más profundo del carácter de este hombre trágico.

La locura no fue en Quiroga sólo un tema literario. Durante toda su vida estuvo acechado por ella. Ya desde sus comienzos había sabido reconocer que "la razón es cosa tan violenta como la locura y cuesta horriblemente perderla"; había descubierto "esa terrible espada de dos filos que se llama raciocinio", como escribe en *Los perseguidos* (1908). Porque concebía la locura no en el sentido patológico inmediato, sino en el más sutil y elusivo de la histeria.

Siempre se creyó un *fronterizo* (como calificaba al héroe de *El vampiro*). Lo demuestran dos testimonios tan alejados en el tiempo como estos dos que junto ahora. En una anotación de su *Diario de viaje a París* (abril 7, 1900) señala: "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". Treinta y seis años más tarde, en carta a Martínez Estrada confirma: "Bien sé que ambos, entre tal vez millones de pseudo semejantes, andamos bailando sobre una maroma de idéntica trama, aunque tejida y pintada acaso de

diferente manera. Somos Ud. y yo, *fronterizos de un estado particular, abismal y luminoso, como el infierno. Tal creo*".

Esta convicción nacía del conocimiento de su sensibilidad. El remedio fue, es siempre, el dominio objetivo de sí mismo. Así como pudo aconsejar al joven narrador: "No escribas bajo el imperio de la emoción", así pudo enterrar en lo más profundo de su ser la memoria de la trágica muerte de su primera esposa. Esto no significaba matar el recuerdo del ser querido sino las imágenes destructoras, los ídolos.

Durante toda su vida, a lo largo de toda su carrera, exploró Quiroga el amor. Sus cuentos, sus novelas fracasadas (*Historia de un amor turbio, Pasado amor*), los testimonios de su correspondencia y de sus diarios, lo muestran como fue: un apasionado, de aguda y rápida sensibilidad, un poderoso sensual, impaciente, un sentimental. Cuatro grandes pasiones registran sus biógrafos pero hubo sin duda más: pasiones fugaces, consumidas velozmente; pasiones incomunicadas. A la obra trasegó el artista esta suma de erotismo. Pero no siempre consiguió recrearlo. Logró memorables, parciales, aciertos; abundan relatos como *Una estación de amor*, de sutiles notas, de fuertes intuiciones; pero no escribió ninguno que alcanzara la plenitud sobria de los cuentos misioneros. Estaba demasiado comprometido con el amor para lograr esa necesaria perspectiva que exige la creación.

Tampoco fue el horror un procedimiento mecánico, descubierto en los cuentos de Poe. El horror estaba instalado en su vida. Como la crueldad. La había descubierto y sufrido en su propia carne antes de aplicarla a sus criaturas. Cuando la mujer de *En la noche* rema enloquecida, hora tras hora, contra las correderas del Paraná para avanzar apenas algunos centímetros, Quiroga no contempla impasible el esfuerzo agotador: Quiroga rema con ella. Pero su arte para realizarse necesita esa distancia que es la objetividad y que, como ha expresado magistralmente Martínez Estrada, consiste en la eliminación de lo accesorio.

A su propia vida, a la formación de sí mismo, aplicó esa objetividad. Para el que examina cuidadosamente su existir, tal como lo registra la crónica de sus biógrafos y el testimonio de amigos y conocidos, parece indudable que Quiroga se hizo a sí mismo. De un ser físicamente débil, ensombrecido tempranamente por la histeria, extrajo una figura indestructible, dura por la intimidad con el silencio,

por ese trabajo máximo de la voluntad sobre el carácter cuyo modelo simbólico habría que buscar en el mundo de Ibsen, en *Brand*. En una carta a Martínez Estrada comenta así la tragedia (julio 25, 1936): "*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 vé 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 de su hombre salvaje, de su hombre trágico. Volvió la espalda al mundo occidental reconstruido en ambas márgenes del Plata, se encerró en la selva y en sí mismo, construyó su casa y su hogar con sus manos, con su sangre y también con sus lágrimas. Consiguió lo que quería. Y tuvo que pagarlo, y a qué precio. En el último año de su vida, en los largos días y noches que precedieron al suicidio, fue derramando cada vez más copiosamente el tesoro de ternura que había preservado intacto tantos años, sobre los seres que lo acompañaron en su pasión. Nada más conmovedor que las cartas a sus amigos, los viejos amigos de la infancia salteña, como Asdrúbal Delgado, o los nuevos amigos jóvenes como Julio Payró, Martínez Estrada, Enrique Amorim.

Con franqueza se exponen en este epistolario parcialmente inédito todos los episodios de sus últimos años: la arbitraria destitución de su cargo de cónsul uruguayo en Misiones; los penosos, lentísimos trámites de su jubilación; el divorcio de su hija Eglé, tan parecida a él, tan desdichada; las desavenencias con su segunda esposa que casi lo conducen al divorcio; el crecimiento implacable de su enfermedad. Quiroga no acostumbraba comunicar su vida íntima y es necesario que se sienta bien enfermo y solo para

que entere a sus amigos, por medio de alusiones al principio, por la escueta mención de los hechos luego, sus molestias en las vías urinarias. Y sólo cuando la enfermedad (prostatitis) está muy avanzada se revuelve a comunicar detalles.

Quiroga sabía bastante medicina como para no hacerse ilusiones respecto a la seriedad de su *maladie* (como le gustaba llamarla al escribir). Pero deseaba engañarse y seguir viviendo. A través de las cartas puede advertirse el complejo balanceo entre la sinceridad natural, algo cruel, y la serie de excelentes razones que él mismo encuentra, o que otros le acercan, para no desesperar. Nada más patético que esa correspondencia. La letra endiablada, sin rastros del dandismo ni de la esmerada caligrafía de la juventud, y hacia el final, el pulso vacilante, dificultan enormemente la lectura. Los amigos se quejan; Julio Payró le ruega que escriba a máquina. Pero esas líneas, esos ganchos, son documentos de una agonía. Cuando se leen esas páginas, y cuando se advierte que la ternura —tan escondida pero tan cierta que él siempre quiso disimular tras una máscara hirsuta— asoma incontenible en cada línea, y que este hombre Quiroga se aferra a sus viejos amigos de la adolescencia o a los mas jóvenes e íntimos de ahora, entonces no importa que en su simplicidad, las cartas no parezcan de un literato, que en muchas ocasiones la memoria se enturbie o la frase esté mal construida. El lector sabe que aquí toca un hombre, como dijo Whitman en sus poemas.

Golpe tras golpe fueron despojando a Quiroga de toda especie adjetiva —como había sabido hacer él con su arte. De su lápiz de enfermo fluía hacia sus amigos la verdad. Y el hombre se iba transfigurando hasta alcanzar la definitiva imagen que es la que reconstruyen estas palabras de Martínez Estrada: "*Los últimos meses de su vida lo iban elevando poco a poco al plano de lo sobrenatural. Era visible su transfiguración paulatina. Todos sabemos que su marcha a la muerte iba recogida por las mismas fuerzas que lo llevaban a vivir. Su vida y su muerte marchaban paralelamente, en dirección contraria. Seguía andando, cuando ya la vida lo había abandonado, y por esos días trazó conmigo sus más audaces proyectos de vida y de trabajo. Pobreza y tristeza que contemplábamos con el respeto que inspira el cumplimiento de un voto supremo. Llegaba a nuestras casas y hablábamos sin pensar en el mal. Recordaba su casa tan distante, construida y embellecida con sus manos. Y se volvía a su cama de hospital, con paso de*

fantasma. Entraba a su soledad y a su pobreza y nos dejaba nuestros vidrios de colores. Así se aniquilaban sus últimas fuerzas y sus últimos sueños".

V

¿Cabe desprender una lección de este sucinto examen de su vida y de su obra? Creo que se pueden extraer varias. La principal —objetividad de su arte y de su existencia— ha sido ya suficientemente comentada. Pero tal vez vale la pena señalar algunas otras. Ante todo, la que se refiere a su múltiple experiencia narrativa. Quiroga intentó dos veces la novela y una el cuento escénico (*Las sacrificadas*, 1920). En las tres oportunidades, y por distintos motivos, erró. El ámbito de su arte era el cuento corto. Reflexionando sobre las formas de la narración sostuvo en distintas oportunidades (*Decálogo del perfecto cuentista*, *La retórica del cuento*, *Ante el tribunal*) la diferencia esencial entre cuento y novela. Esa diferencia le parecía concentrarse en la "fuerte tensión en el cuento" y "la vasta amplitud en la novela". Y de ahí que afirmase: "Por esto los narradores cuya corriente emocional adquiriría gran tensión, cerraban su circuito en el cuento, mientras los narradores en quienes predominaba la cantidad, buscaban en la novela la amplitud suficiente".

En otros textos insiste en los caracteres esenciales del cuento corto, el que mejor practicó. "El cuento literario (...) consta de los mismos elementos sucintos del cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención. Pero no es indispensable (...) que el tema a contar constituya una historia con principio, medio y fin. Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento". También indica en sus trabajos teóricos: "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 transmitir vivamente y sin demoras sus impresiones; y en la obra, la soltura, la energía y la brevedad del relato, que la definen".

Supo asimismo codificar los puntos más importantes de su estética, aconsejando al novel cuentista: "No empieces

a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde vas. En un cuento bien logrado las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas". En otra oportunidad habría de escribir: "Luché porque el cuento (...) tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin". También aconseja: "Toma a 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". (El agregado demuestra hasta qué punto sabía Quiroga que esta última afirmación era falsa; pero como estaba escribiendo para el cuentista, y no para el futuro novelista, prefiere subrayar la condición sintética del cuento, aún a riesgo de exagerar.)

De esa lección retórica se desprende inmediatamente otra: sobre el estilo. En Quiroga se ajustó a las exigencias primordiales de brevedad y concentración ya subrayadas. Y su *Decálogo* lo dice magistralmente: "Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: 'desde el río soplaban un viento frío', no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarlas". Y también en el mismo sentido: "No adjetives sin necesidad. Inútil será cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él, sólo, tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo".

Asimismo merece repasarse su opinión sobre el regionalismo en arte. Ya se sabe que lo practicó voluntariamente, y la mejor parte de su obra fue (en esencia no en accidente) regionalista. Pero esto no liquida el problema ya que él aportó al regionalismo una perspectiva universal. No buscó el color local sino el ambiente interior; no buscó la circunstancia anecdótica sino el hombre. Unas frases de su artículo sobre la traducción castellana de *El ombú* de Hudson abordan con lucidez el problema. Se refiere a la jerga, de la que tanto abusan los regionalistas, y afirma: "Cuando un escritor de ambiente recurre a ella, nace de inmediato la sospecha de que trata de disimular la pobreza del verdadero sentimiento regional de dichos relatos, porque la dominante psicología de un tipo la da su modo de proceder o de pensar, pero no la lengua que usa. (...) La jerga sostenida desde el principio al fin de un relato, lo desvanece en su pesada monotonía. No todo en tales lenguas es característico. Antes bien, en la expresión 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 encuentra color suficiente para matizar con ellos, cuando convenga y a tiempo, la lengua normal en que todo puede expresarse”.

Otra lección, directamente vinculada a ésta porque también proviene de la misma actitud esencialmente universal: Quiroga creó su obra dentro de la gran tradición narrativa de occidente. Sus maestros fueron: Poe, Maupassant, Dostoievski, Chejov, Kipling, Conrad, Wells. No temió las influencias —ningún escritor fuerte las teme—, ni se distrajo en averiguar la patria de sus modelos. Tomó de ellos lo que importaba a su arte: la visión estética y humana profunda, el oficio y las motivaciones. A esa poderosa literatura, sumó un territorio nuevo, no transcribiéndolo en sus minucias turísticas sino expresándolo en el alma de sus hombres y en la salvaje violencia de su naturaleza tropical.

Quiroga supo pasar por la experiencia modernista viviéndola en su plenitud y en su extravagancia; supo abandonarla luego para crear un arte que le permitiera superar el estilo y la manera de su juventud. Pudo hacerlo porque asimiló las enseñanzas estéticas en forma profunda y porque, también profundamente, supo vivir su vida. Vivir y realizarse como hombre y como creador. No es extraño, pues, que hoy su obra sea indiscutiblemente la más viva de su generación. Y por lo mismo, la más ejemplar y de más perdurable huella.

(1950)

Bde Belar
24/8/61

INDICE

Prólogo	7
Vida y creación	9
El problema de la nacionalidad	21
El viaje a París (1900)	25
“Los Arrecifes de Coral” (1901)	58
Sobre el estilo	99
En Misiones, con los desterrados	105
La soledad y la muerte	115
Una perspectiva	149