

**cuentos**  
**tomo IV**  
**(1905-1910)**

**horacio**  
**quiroga**

**obras inéditas**  
**y desconocidas**

**arca**



# PROLOGO

Tras la publicación de *El crimen del otro* en 1904, se abre una nueva instancia de la vida intelectual de Horacio Quiroga. No puede afirmarse que en esa fecha se clausure un período literario —en sus coordenadas estilísticas, temáticas o filosóficas— ni tampoco que por lo mismo se inicie otro cuya novedad pudiera comprobarse en esos mismos rubros de la creación artística.

En los quince años siguientes, si atendemos a la ordenación cronológica de redacción y publicación de sus cuentos, descubriremos comportamientos creativos que no se compadecen con los establecidos por la crítica que se basó exclusivamente en los libros publicados tardíamente por el autor. El examen del material de esos quince años permite observar dos procesos simultáneos: por un lado el mantenimiento de varias líneas creativas dispares que coexisten en él avanzando paralelamente, y cuyos puntos de arranque deben buscarse en el período más estrictamente modernista del autor, en los alrededores de 1900; por otro lado una evolución armónica de cada una de estas líneas en el sentido de una interna y también autónoma maduración, lo que implica transformaciones notorias en cada una de ellas y la incorporación concomitante de elementos renovadores, aunque estos no las distorsionan y sí en cambio las perfeccionan consolidando sus centros de gravedad. Se trata por lo tanto de un movimiento plural que debe reconocerse como tal para medir mejor lo complejo de la personalidad quiroguiana, las dificultades de una orientación estética en ese período de la cultura americana donde se barajaron diversas y contradictorias soluciones y también para desconfiar de la racionalización de arte y vida que, sobre todo a través de sus cartas, ofrecía el propio autor; o quizás desconfiar de las interpretaciones que de esa racionalización ha proporcionado la crítica recibida haciendo de sus alegatos a favor del "sincerismo" y de la recomendación del modelo literario "ruso" un trazado lineal que llevaría a Quiroga de *Los arrecifes de coral* a *Los desterrados* por una progresión unívoca y fatal.

Quiroga es un buen ejemplo de la recuperación de viejas obsesiones, en los momentos más insólitos de su carrera. Bastaría establecer un cotejo entre *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), y su volumen de despedida, *Más allá* (1953), para encontrar de inmediato afinidades y familias temáticas o espirituales que entrelazan ambos volúmenes a una distancia de casi veinte años. Pero además, aunque la composición de *Más allá* fue particularmente errátil, correspondiendo a la esporádica producción de un período de débil continuidad narrativa, en los once cuentos del volumen se pueden repasar casi todas sus preocupaciones intelectuales o morales así como la gama, no muy amplia, de sus recursos literarios.

Respecto a estos últimos, la atracción que los temas realistas de ambiente misionero ha ejercido sobre los lectores ha velado la consideración de esos recursos que, siendo exiguos, son también abusivamente recurrentes a lo largo de su producción buscando más el perfeccionamiento que la pluralidad. Ya Zum Felde razonó que "es en sus relatos misioneros donde su originalidad y su maestría han culminado". La afirmación, aceptada pasivamente, ha provocado la desvalorización injustificada de otras esferas temáticas donde quizás Quiroga tenía más que decir y no se atrevió —por ejemplo los cuentos del amor turbio— y la desatención para los sistemas de elaboración artística donde él, sobre todo, se redujo a nacionalizar un modelo del XIX siguiendo la orientación, aún más que la lección, de Poe.

La pluralidad creadora de Horacio Quiroga desde 1904 concluirá desembocando en tres libros que se suceden en un corto período. Cada uno de ellos agrupa indiscriminadamente temas y estilos obedeciendo tanto a la concepción del libro de cuentos que Quiroga heredó del naturalismo decimonónico en el sentido de ofrecer al lector una variedad de opciones, como al confeso deseo del autor de manifestar lo múltiple y hasta lo discordante de sus caminos en ese tiempo que fue el de mayor producción de su vida. Esos tres volúmenes son: *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), *El salvaje* (1920) y *Anaconda* (1921), donde recoge materiales publicados en revistas a partir del año 1906. En este año, efec-

tivamente, publicó en revistas ocho cuentos, de los cuales tres se repartirán equitativamente entre los tres volúmenes mencionados, sistema distributivo que con distintas cuotas se aplicará a la producción de los años subsiguientes hasta uno o dos antes de la aparición del correspondiente libro. Conocemos, por Manuel Gálvez, su editor, cómo procedió Quiroga a armar los *Cuentos de amor de locura y de muerte*, eligiendo dentro de un centenar de hojas recortadas de las revistas donde había ido publicando sus cuentos a lo largo de esa década bien medida que lleva de 1906 a 1917. Un material tan nutrido le hubiera permitido, fácilmente, agrupaciones unitarias: haberlas desechado delata lo voluntario de su comportamiento, tal como se lo volvió a ver en el armado de *El salvaje* y *Anaconda*. En la segunda edición de este libro, que también fue buscando dimensiones más reducidas, anota el editor que “el autor ha suprimido algunos cuentos para darle mayor unidad al volumen”, afirmación bastante indemostrable tratándose de un volumen donde conviven “*Gloria tropical*”, “*Los fabricantes de carbón*” y “*Miss Dorothy Phillips, mi esposa*”.

Pero si la evolución de líneas simultáneas fue la norma de los quince años —aproximadamente— posteriores a *El crimen del otro*, no es contradictorio reconocer a la vez un cambio de Horacio Quiroga, aunque fundamentalmente en su comportamiento intelectual. A partir de “Europa y América”, su primera colaboración para “*Caras y Caretas*”, Quiroga deja de ser el aficionado de talento que proporcionaba contribuciones literarias a las revistas especializadas aspirando a componer pronto con ellas sus libros, e ingresa al mercado desde una publicación de alta tirada para la época y, por lo mismo, de consumo popular amplio. Esto acarrea más de un cambio en el joven escritor.

Podría pensarse que un hombre formado en la estética modernista —airada oposición al filisteísmo burgués y acomodación al cenáculo minoritario e innovador— debería recelar de un órgano que combinaba actualidades con literatura, ilustraciones gráficas mundanas con poesía. Sin embargo todo indica que se adaptó rápidamente a sus exigencias

y procedió a ajustar a ellas, progresiva y sutilmente, su visión del mundo y su poética. Conocía por sus fugaces incursiones en "*Rojo y Blanco*" y en "*El Gladiador*" la violenta promoción de obra y escritor de estos vehículos periodísticos, pero en sus colaboraciones para ambas revistas siguió siendo el "decadente" del antiguo Consistorio tratando de difundir su arte.

Otra es la actitud que revela "*Europa y América*", que corroboran confesiones de su epistolario de la época y prueban cuentos y artículos posteriores. El problema que se le plantea es el del pacto con la sociedad filisteo a la cual ha agredido, lo que obviamente pretexto un complicado proceso de acomodación; un intento de resguardar su original cosmovisión; de imponerla; de aceptar formas y esquemas que le son requeridos; de encontrar algún equilibrio de las partes en pugna; de insertarse por último en el torrente ortodoxo que mueve a la sociedad y a la vez, siempre, como una púdica "demi vierge", salvar su arisca independencia. En la pluralidad de caminos de estos años posteriores a *El crimen del otro* puede seguirse su zigzagueante inserción en la nueva sociedad que en el Río de la Plata se iba forjando bajo el impacto inmigratorio y por el desarrollo —reflejo— de la potencialidad económica. Pero antes de anotararlo conviene subrayar la originalidad de esta actitud intelectual que lo asocia claramente a Leopoldo Lugones y lo aleja de los escritores modernistas de su generación: en tanto él deriva a ese camino, Julio Herrera y Reissig se empecina tercamente en la cada vez más intensa elusión de todo compromiso con la sociedad, exacerbando la cualidad exótica y hermética de su poesía o escribiendo el epílogo a *La política de fusión* de su amigo Oneto y Viana.

Mientras los poetas modernistas de su tiempo, y aun su muy amigo y d'annunziano Fernández Saldaña, siguen en la tesitura *opositora*, él se ha encaminado por el camino *reformista*.

Con todo, por un tiempo, puede percibirse una posición ambivalente. Distingue entre sus colaboraciones para "*Caras y Caretas*" y los que llama "cuentos para libros", aunque to-

dos aparecen en publicaciones periódicas: algunos se los figura bajo las especies de "pane lucrando" y otros cumplen con la religión del arte, como en el tiempo se estilaba decir. Aún establece un tercer sector, que ni siquiera ingresa a la revista, sino que se desarrolla al margen de ese destino: son las narraciones de más aliento, aquellas en que secretamente más confiaba en ese tiempo, donde ponía más de sí, es decir, del Quiroga íntimo, de esa zona reservada de su afectividad anormal de la que surgiría tanto su excelente novela *Historia de un amor turbio* como la nouvelle que la completa en la edición de 1908, *Los perseguidos*.

Esto delata la dificultad inicial de aceptar de plano las imposiciones del mercado literario que rige la sociedad de la época a través de sus voceros publicitarios. La primera solución es la compartimentación: un Horacio Quiroga transa, otro Horacio Quiroga persiste en el escritor puro.

La distinción de esferas aisladas no podía durar mucho. La ausencia de editores que reclamaran libros o novelas y, contrapuesta, la demanda creciente de revistas y diarios, inclinaron hacia un lado toda su producción. En primer término de ahí nace la omnimoda dedicación al cuento puesto que ese Quiroga que reconoce "vivo exclusivamente de la pluma", sólo recibe pedidos de cuentos y artículos periodísticos breves. En segundo término este género dominante es nuevamente condicionado por las rígidas imposiciones de Luis Pardo, de "*Caras y Caretas*", reclamando cuentos que ocupen no más de una página (incluyendo la respectiva ilustración). Este condicionamiento general implica otros varios internos a la elaboración literaria: la obligación de la brevedad, por lo mismo el sistema de concentrarse en una sola situación suficientemente explícita y significativa, con una introducción informativa, con una selección de todos los ingredientes al servicio exclusivo de la situación y, por último, con un remate que recoja y descargue la intensidad hacia la que tiende el relato.

El ingreso al mercado literario imponía, aun antes que estas exigencias de composición, las referidas a los temas y a la escritura. Si el realismo se presenta como un trance nue-

vo en la obra de Quiroga en el cual ve la influencia de sus experiencias vitales, también sin él sería impensable su incorporación a las revistas de alta tirada.

La revalorización de la anécdota, reconociéndola como el centro definidor del cuento: la superior consideración de la línea argumental a la cual se pide establezca el dibujo del relato con una nitidez que facilite la captación inmediata por todo público, responde parcialmente a los rasgos de la demanda que satisfacían los diarios masivos de la época. Para lograrlo Quiroga apela al "fait divers" o sea a la mera anécdota realista, al *sucedido*, aun aquel que sólo incita la curiosidad realista sin otra connotación de trasfondo, misterio, rafa significativa. Esta línea nueva la impone, ante todo, el "pane lucrando" de su trabajo; en sus comienzos es bastante torpe y primaria lo que explica que de sus exponentes cuentísticos fuera donde Quiroga expurgara más al seleccionar los materiales para sus libros. Se lo puede observar en cuentos como "Europa y América", "Un chantaje", "La madre de Costa", "Para estudiar el asunto", "Cuentos para estudiantes", "Las siete palabras", "Los corderos helados", "En alcohol" de los recogidos en estos dos volúmenes.

La ejercitación de esta nueva línea creativa conduce a transformaciones de la estética quiroguiana, las que él razona con lucidez y arrojo. En el artículo "La novela y el público" (1906) reivindica la trama como valor superior y legítimo instrumento de captación del público: "Nada importaría en verdad lo de adentro, con tal que el argumento fuera interesante. Cualquiera novela tendría éxito —fueran sus caracteres los más difíciles— si se desarrollara en un argumento agarrador. Quiero creer que el público no comprende a Sudermann en lo que vale como ancho talento humano, y que aun pensaria que le saben ridiculos sus hombres grandes, buenos y sin malicia, sin muestra pequeña malicia sudamericana sobre todo. Sin embargo, gracias a la condición apuntada, nadie se lee como él". Quiroga ha comenzado a aceptar el veredicto del "Soberano", a diferencia de los modernistas, y para ello debe buscarle justificación intelectual teórica.

Pero al revalorizar el argumento en sus implícitos rasgos —sucesión interesante de hechos, galería atractiva de personajes—, se ve forzado a otra deserción de la trinchera estética decadentista, ahora en el campo del lenguaje: renuncia a la prosa poética del modelo cuentístico francés —Moreas— que había hecho suyo el modernismo hispanoamericano y cultivado Quiroga en *Los arrecifes de coral*. Tal cambio fue enfocado teóricamente por él a través de una tesis que oponía vida a literatura, siendo la primera el registro concreto, simple y atento de los hechos, y la segunda el palabrerío poético que intenta suplantar la realidad para constituirse en un sistema autónomo y autosuficiente. A esa tesis corresponden sus críticas a D'Annunzio. Se la encuentra narrativamente ejemplificada en su texto "Cuatro literatos" (1909) donde a la atención por lo concreto se opone el discurso poético vacío que no alcanza ya a sustituir lo rico y original de la experiencia viva. Claro está que Quiroga no comprende que la literatura *no es* la vida, sino que siempre *es* la literatura, ni percibe que está suplantando una retórica por otra, con la ventaja para esta última de ser más novedosa y de radio mayor, y la desventaja para la primera de haber caído en el estereotipo y el arcaísmo.

Todo este proceso Quiroga lo verá y razonará a través de un efusivo vitalismo que responde a las filosofías de la hora, pero en el campo restringido de las operaciones literarias consiste en el empleo de una prosa llana y enunciativa en sustitución de una prosa poética, o sea la aceptación disimulada del lenguaje común en el cual se reencuentra con su lector reemplazando el lenguaje del cenáculo culto. Curiosamente esta solución confirma las tesis de Poe de tal modo que cuando Quiroga parecería desprenderse de su magisterio, tan omnipresente en sus primeros años, lo que en realidad hace es corregir su erróneo sistema de adaptación del modelo norteamericano para reemplazarlo por una adecuación rígida y más coherente a sus principios esenciales.

Lo que Quiroga llamará "sinceridad", "vida", y reclamará como objetivo de la literatura, es lo que Poe llamó "verdad" y consideró el objetivo específico de la narrativa,

en oposición al concepto de "belleza" que estimó consustancial al poema. En su primera época Quiroga mezcló ambos andariveles, reescribiendo cuentos poeianos en prosa poética y, en general, entretejiendo la poesía y la cuentística en un mismo telar creativo. Poe, que estuvo muy pronto en relación directa con el mercado a través de las revistas, se vio compelido a establecer un sistema específico para el cuento, en todos los órdenes: temas, formas, objetivos, lenguaje, etc. En una de sus inteligentes notas Baudelaire explica las tesis del maestro norteamericano y es probable que Quiroga haya conocido su texto: "Hay un rasgo que determina la superioridad del cuento, incluso sobre el poema. El ritmo es necesario al desarrollo de la idea de belleza que es el más alto y noble objetivo del poema. Pero los artificios del ritmo configuran un insuperable obstáculo a ese desarrollo minucioso de pensamientos y expresiones que tiene por fin la *verdad*. Pues la verdad puede a menudo ser el objetivo del cuento y el razonamiento el mejor instrumento para la construcción de un perfecto cuento. Por eso ese género de composición, que no alcanza la gran elevación de la poesía pura, puede en cambio proporcionar productos más variados y más fácilmente apreciados por el común de los lectores. Además el autor de cuentos tiene a su disposición una cantidad de tonos, matices del lenguaje, el tono razonador, el sarcástico, el humorístico, que repugnan a la poesía y son como disonancias, ultrajes a la idea de belleza pura. Por eso mismo el autor que en un cuento persigue un simple objetivo bello trabaja en contra suyo dado que se priva del instrumento más útil, el ritmo. Sé que en todas las literaturas se han cumplido esfuerzos, a menudo felices, para crear cuentos puramente poéticos; el mismo Poe los ha hecho y muy bellos. Pero son luchas e intentos que sólo sirven para demostrar la fuerza de los verdaderos medios adaptados a sus objetivos correspondientes".

Como Poe, Quiroga pacta con el público, pero eso no quiere decir que se someta, sino que ha establecido una frontera de contacto. A través de ella transitan bajo nuevas formas las viejas obsesiones, ya fijadas en *Los arrecifes* y en *El*

*crimen del otro*. Son las manifestaciones de la subjetividad, ese torbellino fuertemente anclado en los instintos ingobernables que forma el meollo irreductible de la personalidad quiroguiana y que traducido primeramente de un modo imaginativo y a la vez confesional, irá buscando las situaciones más compartibles y creíbles en sus cuentos posteriores. Dos grandes territorios, a veces encimados, son los que evidencian la subjetividad del escritor: por un lado *los sueños de la razón*; por el otro *las ensoñaciones del amor turbio*.

Los encontramos en cualesquiera de sus libros, en cuota más alta al comienzo pero presentes hasta en los finales de la vida. Dentro del material de sus cuentos no recogidos en volúmenes, pertenecen a los sueños de la razón textos como "El gerente", "El mono ahorcado", "La ausencia de Mercedes", "Lógica al revés", "El perro rabioso", etc., y a las ensoñaciones del amor turbio cuentos como "Una historia inmoral", "Un novio difícil", "Las voces queridas que se han callado", "Junto a la madre muerta", "O uno u otro", etc. En 1908 publica en un solo volumen dos relatos excelentes que tipifican ambos territorios: *Historia de un amor turbio* y *Los perseguidos*. Si afirmamos que en ellos y en el universo que los genera estaban las posibilidades más originales, temáticas y por ende formales, de la creación quiroguiana, estaremos tan lejos de la crítica recibida que será forzoso fundamentar, aunque brevemente, tal concepción.

Un escritor en la literatura que nos viene desde el romanticismo decimonónico es una mirada distinta sobre la realidad que parte de una irreductible individualidad a la que se respeta y endiosa: al tiempo que descubre un funcionamiento peculiar del mundo genera los sistemas de una escritura que le son afines, en los cuales ese mundo también distinto es corroborado y por ende sustituido. Lo peculiar de Quiroga parece ser el descubrimiento de lo múltiple en vez de lo uno, pero no a la manera proustiana, mediante su derivación en el tiempo, aunque lo intentó en "Una estación de amor", sino por su convivencia en el espacio y en la compartimentación y disgregación del yo. Dentro de los diversos buceos sobre la naturaleza del yo que intentaron los

decadentistas y a su imagen los modernistas. Quiroga se detuvo en la parte de los mecanismos de la razón, observando la pluralidad de planos o el juego de espejos alucinantes que ellos establecían disgregando así la aceptada unidad del yo, remitiendo por lo tanto la personalidad a un movimiento oscilante donde se afirmaba, se negaba, se recuperaba, se transformaba. Los casos patológicos sirvieron de campos de experimentación para evidenciar el funcionamiento de lo múltiple en la conciencia. El punto de partida fue Poe, pero es posible seguir en su literatura la manera como Quiroga adapta confusamente el tema y va progresivamente encontrándole una fórmula propia, tanto en la explicación argumental como en los medios de composición literaria, si se establece la vinculación progresiva de tres textos que prolongan una misma preocupación. Son "El tonel de amontillado" de *Los arrecifes de coral*, "El crimen del otro" del volumen del mismo título, y *Los perseguidos*: se trata de una confesa adaptación de Poe que al ir repitiéndose a lo largo de los años va conquistando autonomía y especificidad quiroguiana.

Ya en *Los perseguidos* es evidente que lo múltiple y disgregado de la personalidad en su vigencia interior tiene que ver con una experiencia acorde en las relaciones humanas externas. Pero fue dentro del erotismo donde Quiroga descubrió la función de lo múltiple y a eso le llamó "el amor turbio". Es cierto que el XIX había explorado hasta la saciedad —y el estereotipo— el principio del triángulo amoroso, pero Quiroga avanzó más, sorprendiéndonos repentinamente con una intuición que sólo contemporáneamente puede justipreciarse. El triángulo había recaído en una mecánica simplista de pseudo coparticipación erótica. Su significado interior lo percibió Quiroga en cuentos como "Un novio difícil", donde los vínculos se establecen por la intermediación del "otro", pero amplió las posibilidades de la relación erótica en "Una estación del amor" y comenzó a encontrar, a través de la mecánica narrativa de "Una historia inmoral" la manera de imponer la coparticipación de varios agentes. Literariamente la culminación de esta exploración está en *Historia de un amor turbio* porque allí el clima eró-

tico agrupa a tres mujeres y un hombre, sin contar la sombra de los otros hombres y otras mujeres que están en la imaginación, presentes, exacerbando la relación; se juegan los diversos deslizamientos y enfoques de ella con numerosas pruebas y los sistemas narrativos comienzan a operar en forma indirecta a través de la alusión, del manejo de corrientes subterráneas que caldean las frases, de la apertura de la trama que abandona el criterio de la fatalización que persigue el fin categórico para permitir una porosidad donde respira el azar de la vida.

Estas líneas subjetivas se prolongarán, empalideciendo, hasta su muerte. Pero en 1906 la nunca explicada incorporación al mundo selvático, abre una nueva expresión literaria con el descubrimiento de las ventajas del color local y del cuento de ambiente. Sus primeras experiencias de hombre urbano en el medio áspero de Saladillo y luego de Misiones, son típicas mediciones de los rasgos insólitos o más llamativos del ambiente a los ojos de un trasplantado, de tal modo que cuentos como "De caza", "La serpiente de cascabel" o "En el Yabebiry" funcionan en la conciencia del autor y en la de su lector porteño apelando al interés de una información desconocida e impactante. El éxito de estos cuentos fue bastante rápido y sobre ellos se encabalgó la periodicidad de las contribuciones narrativas de Quiroga a "*Caras y Caretas*" y aun la ampliación de sus correspondencias con notas y comentarios sobre la vida selvática. En el Río de la Plata y en el resto de Hispanoamérica comenzaba el período del regionalismo que habría de dar las celebradas novelas de Lynch, de Gallegos, de Rivera, a quien Quiroga llamaría admirativamente "el poeta de la selva". En ese vasto movimiento se inscribe, casi sin notarlo, Quiroga, un poco a la manera como Azuela se inscribe en la vertiente mexicana del regionalismo que quedó signada por la novela revolucionaria: ambos vienen de épocas distintas anteriores, ambos cumplen experiencias vivas transformadoras y ambos se instalan en corrientes cuyos intensos frutos serán posteriores. Sólo que Quiroga había hecho a fondo la inmersión en el artepurismo europeo de la segunda mitad del XIX, de

donde extraerá su modernidad y su concepción sistemática y planificada del cuento.

Un par de decenios después, en un artículo sarcástico sobre las corrientes folkloristas ("Los trucos del perfecto cuentista") Quiroga no dejó de hacer cerrado elogio del arte honrado del cuentista de ambiente. Dijo: "Desde la inmemorial infancia de este arte, los relatos de color local —o de ambiente, como también se les llama con mayor amplitud— han constituido un desiderátum en literatura. Los motivos son obvios: evocar ante los ojos de un ciudadano de gran ciudad la naturaleza anónima de cualquier perdida región del mundo, con sus tipos, modalidades y costumbres, no es tarea al alcance del primer publicista urbano. Lo menos que un cuento de ambiente puede exigir de su creador, es un cabal conocimiento del país pintado: haber sido, en una palabra, un elemento local de ese ambiente. Las estadísticas muy rigurosas levantadas acerca de este género comprueban el anterior aserto. No se conoce creador alguno de cuentos campesinos, mineros, navegantes, vagabundos, que antes no hayan sido, con mayor o menor eficacia, campesinos, mineros, navegantes y vagabundos profesionales; esto es, elementos fijos de un ambiente que más tarde utilizaron (explotamos, decimos nosotros) en sus relatos de color". A este manejo de un ambiente y unos tipos humanos reales, desconocidos del público pero que el autor conoce de cerca por experiencia propia, se sumará el concepto de vida o verdad en oposición al de literatura, entendiendo por aquellas la fidelidad a una lógica del comportamiento que resulta evocadora de las tesis spencerianas. Así en el cuento "En un litoral remoto", todo él destinado a explicar esta idea, dice: "El escritor que atribuye a sus personajes, no las acciones y sentimientos lógicos en éstos, sino los que él cree sería *bello* tuvieran, escribe en literatura. Los histéricos de todo orden, los lectores de novelas irreales, los que aspiran a otra vida distinta de aquella para la cual han nacido, y fingen estar seguros de poder afrontarla; los farsantes, todos los que por falta de sinceridad se engañan a sí mismos en pro de un estado de mayor belleza, viven en literatura".

A la vez, tras la ambientación y la verdad tantas veces pregonadas, se ocultará una preocupación técnica que se hará

dominante y llegará a teorizarse en algunos artículos sobre cocina literaria. Es Quiroga el primer narrador que concibe la literatura como "oficio" y la composición de cuentos como "fabricación", emparentándola con las actividades de inventor y mecánico que le atrajeron siempre. En efecto, los cuentos de ambiente que escribirá son *cuentos de efecto*, que se conforman fielmente al modelo establecido por Edgard Allan Poe: brevedad, intensidad, efectismo, ordenación a partir del final, despojamiento de todo elemento accesorio y de la ornamentación poética. Aunque en alguna ocasión considerará fáciles y poco importantes artísticamente estos cuentos de efecto, serán ellos los que mayoritariamente siga haciendo en sus narraciones de ambiente. Habiendo sido el primero en concebir la composición literaria como la construcción de un mecanismo y habiendo adoptado el modelo extraordinariamente racionalizado que estableció Poe e imitaron los cuentistas del XIX, las creaciones que en esta línea aporte —y son las que hicieron su gloria— responderán a una concepción mecanicista cuyo resorte es el logicismo.

Para ello deberá construir un sistema retórico pulcro y convincente donde todos los ingredientes del relato hayan sido previamente racionalizados estableciéndose entre ellos una homogeneidad que permita la intercomunicación.

La definición del personaje, el comportamiento psicológico, la ordenación de los elementos naturales del cuadro, la estructura argumental, los ritmos de crecimiento y descarga de intensidades, responderán a un severo esquematismo y a un estricto plan. La impresión de vida y verdad que confiesa buscar sólo le será accesible en la medida en que la haya reducido a una explicación racional muy simple y hasta primaria del mundo. De esta comprensión mental de la experiencia se encuentra el mejor testimonio en la articulación lógica del lenguaje que emplea, descendido a la condición enunciativa de un texto didascálico. Quiroga llega a creer verdaderamente que para "expresar con exactitud esta circunstancia: "desde el río soplaba un viento frío", no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla", lo que demuestra hasta qué grado ha quedado prisionero de una racionalización mecánica.

Pero sólo aferrado a tales instrumentos claros, seguros, fuertes y primarios, podía aventurarse en la experiencia que lo atraía como el vórtice novedoso y destructor: la del miedo. "Si se debiera juzgar el valor de los sentimientos por su intensidad —dice un personaje de "El Galpón"—ninguno tan rico como el miedo. El amor y la cólera, profundamente trastornantes, no tienen ni con mucho la facultad absorbente de aquél, siendo éste por naturaleza el más íntimo y vital, pues es el que mejor defiende la vida. Instinto, lógica, intuición, todo se sublima de golpe. El frío medular, la angustia relajadora hasta convertir en pasta inerte nuestros músculos, lo horrible inminente, nos dicen únicamente que tenemos miedo, *miedo*; esto sólo basta". No sé si la observación de Baudelaire es aplicable. Decía que el gusto por lo horrible era a menudo "el resultado de una muy grande energía vital ociosa, a veces de una terca castidad y también de una profunda sensibilidad rechazada". En todo caso en esa zona del horror ha trabajado sin cesar defendiéndose con el preciso aparato de relojería de sus cuentos. El horror lo vio siempre vinculado al animalismo y al descaecimiento de lo humano, trátase de monstruos, de fantasmas o de ruinas humanas desterradas, de tal manera que su confesión se prolongará, soterradamente, bajo las formas colectivizadas de la narrativa.

***angel rama***

Al recorrer mi archivo literario, a propósito de "Ma  
allá" anoté ciento ocho historias editadas y sesenta  
dos que quedaron rezagadas. La suma da 170 cuentos  
lo que ya es una enormidad para un hombre solo. In  
cluya Ud. algo como el doble de artículos más o me  
nos literarios y convendrá Ud. en que tengo mi de  
recho a resistirme a escribir más. Si en dicha cantu  
dad de páginas no dije lo que quería, no es tien  
po ya de decirlo. Tal es. — Horacio Quiroga

---

