

Horacio Quiroga

Abelardo Castillo

El encuentro

Seguramente no hay en la vida de un escritor un solo acontecimiento, por opaco o circunstancial que sea, que no sirva para explicar algún aspecto de su obra. Sin embargo, siempre habrá escritores que sólo parecen ser las palabras de sus libros, y otros que son fundamentalmente esas palabras y la leyenda que, ellos y nosotros, hemos tramado con su vida. Hemingway es la Guerra Española, el whisky, peces espada, las piernas y la voz de Marlene Dietrich, y al mismo tiempo sus novelas; Goethe o Thomas Mann pudieron haber vivido de cualquier manera, nos basta con que existan Fausto o La Montaña Mágica. Malcolm Lowry, sobrio, sería inconcebible: Under the volcano, escrito por un novelista abstemio, nos resultaría un escándalo prodigioso, una irreverente prueba de talento literario. Escrito por Lowry es exactamente lo que debe ser: una novela infernal. Horacio Quiroga pertenece a este segundo grupo. Quiroga es el suicidio de su padrastro, la selva misionera, la muerte de su mejor amigo, su fascinación por las mujeres más o menos infantiles y su propio suicidio. También es El almohadón de pluma, Una bofetada o Los desterrados; también es, si se quiere, el «Decálogo del perfecto cuentista» —y sobre todo es bastante más que esto: es el fundador de la literatura que fundaría Azuela, es, en sus mejores cuentos, uno de los mayores cuentistas contemporáneos en cualquier idioma—, pero uno tiene la íntima certeza de que su obra de ficción no puede prescindir de la vida del hombre que la escribió.

Horacio Quiroga nació en 1878, y más o menos hasta los veinte años fue algo así como un dandi, un avatar sudamericano de Edgar Poe, un uruguayo

que leía en francés a los poetas decadentes y cortejaba la idea poética de la Muerte. No podía saber que ya estaba cercado por la prosa de la muerte, que había venido al mundo marcado por la muerte. Su padre se mató en una cacería. Su padrastro paralítico se disparó un tiro de escopeta cuando el muchacho tenía diecisiete años; la brutalidad de esta escena familiar es casi un lugar común, pero tiene la expresiva contundencia de los mejores lugares comunes: el hombre mordió el caño de la escopeta y gatilló con el pie. Unos pocos años después, examinando una pistola de duelo, Quiroga mató a Federico Ferrando, su mejor amigo. No es un buen comienzo para la vida de nadie. Uno tiene la sospecha de que este tipo de cosas sólo las arregla la literatura. Antes y después de estos hechos, naturalmente, existen otros; figuran en todas las biografías de Quiroga y tienen el valor que cada uno quiera darles. El primer amor. El viaje a París. La fundación del Consistorio del Gay Saber. Un premio literario, una revista efímera, Los arrecifes de coral. Del primero, de su relación con María Ester Jurkovski, se puede decir que las cosas sucedieron como poéticamente era de esperar: fue un amor adolescente, turbulento y desdichado, que no sobrevivió a la oposición familiar, como el primer amor de Poe. El viaje a Francia no tuvo acaso la importancia que le atribuyen algunos biógrafos; se ha hablado de la bohemia parisina de Quiroga. No existió tal bohemia y apenas existió París: el viaje entero duró tres meses y Quiroga volvió desencantado. En algún café de Montmartre, compartió la mesa con Rubén Darío, Manuel Machado y Enrique Gómez Carrillo. «Me parece que todos ellos, salvo Darío que lo vale y es muy rico tipo, se creen mucho más de lo que son», escribió lapidariamente; y más tarde, a Julio Payró, en su mejor tono despectivo de bárbaro misionero: «Créame, Payró, yo fui a París sólo por la bicicleta», entiéndase, para representar al Club de Salto en una competencia ciclística. Del Consistorio del Gay Saber –donde Quiroga oficiaba de Pontífice– sabemos que fue el primer cenáculo modernista de Montevideo, por los años en que, muertos José Martí, Gutiérrez Nájera, Asunción Silva, Julián del Casal, el modernismo desplazó su centro al Río de la Plata.¹ Estos datos no nos dicen gran cosa. Miro, en cambio, una fotografía de esos años. Puede verse a Quiroga entre un grupo de esgrimistas poblados de floretes y bigotes novelescos. Tiene grandes ojos melancólicos y actitud distante; uno se asombra un poco al comprobar algo que, por otra parte, debió ser evidente para las muchas mujeres que lo amaron. El joven Quiroga era un varón bien plantado y hasta buen mozo. Esa cara, sin embargo, es la de un mosquetero desconocido: apenas prefigura la efigie crística, de talla india, que se nos ha vuelto familiar. Es la cara de Los arrecifes de coral, no la de Los desterrados.

¹ Véase Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*.

Quiroga debió abandonar su país, olvidarse de los poetas franceses y conocer la selva misionera argentina para encararse con su obra y su destino. Este encuentro tiene una fecha precisa: el año 1903. Quiroga viaja con Leopoldo Lugones a las cataratas. Si la efusión metafórica es lícita, en ese momento Quiroga empezó a ser Juan Darién.

Unos cuantos escritores extranjeros se encontraron a sí mismos entre nosotros. Hudson, Groussac, Gombrowicz, serían inexplicables sin la Argentina, pensarán de ella lo que quisieran, y aunque sus libros no siempre nos ayuden a pensarnos. El Uruguay nos mandó por lo menos a dos, sin los cuales los argentinos nos entenderíamos menos: Florencio Sánchez y Horacio Quiroga.² Con Sánchez aprendimos un modo de ser de la pampa gringa para el que no bastaban Martín Fierro o don Segundo; también aprendimos un Buenos Aires que no estaba en el tango ni el sainete. Quiroga nos enseñó la selva, el deslumbramiento y la abominación de la selva. No quiero decir que la describió –casi no hay descripciones en sus cuentos–; quiero decir que nos la reveló. No como paisaje, sino como geografía espiritual. Como Faulkner les reveló a los norteamericanos el Sur de los Estados Unidos.

El escritor y sus paisajes

Hijo de una uruguayaya y de un cónsul argentino en Salto, Horacio Quiroga, sin dejar de ser uruguayo, es bastante más que a medias un escritor argentino. Lo es aun para los críticos orientales. Alberto Zum Felde, en Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura (Montevideo, 1930), entiende que la obra de Quiroga pertenece a su país de origen sólo hasta 1901, es decir, no más allá de los versos y la prosa simbolistas de Los arrecifes de coral, su primer libro –libro que, pese al juicio profético de Lugones, no alcanza ni mucho menos a dar una idea cabal del narrador que Quiroga llegaría a ser más tarde–. Emir Rodríguez Monegal, en Genio y figura de Horacio Quiroga (Buenos Aires, Eudeba, 1967), hace equitativamente de Quiroga un escritor del Río de la Plata. «Tiene como pocos el derecho de no ser ni uruguayo ni argentino, sino rioplatense», escribe. «Por su tradición, por su sangre, por la anécdota de su vida, pertenece a la cuenca del Río de la Plata, esa cuenca que también abarca, geográfica y culturalmente, todo el sur de Brasil, todo el Paraguay, buena parte de Bolivia.» Hay en esta opinión, sin embargo, algo que no me conforma del todo. Si nos atenemos sólo al ámbito geográfico –la selva misionera– donde Quiroga sitúa sus relatos más célebres, corremos el

² Por lo menos dos. Otro sería Juan Carlos Onetti. Ignoro qué sienten los críticos orientales al pensar en ellos, pero sé que la literatura argentina no puede prescindir de estos tres uruguayos.

riesgo de ver en él a un escritor indigenista o regionalista; si, en cambio, consideramos su temática en un nivel más profundo, difícilmente podemos reducirlo a esa cuenca geográfica y cultural que abarcaría parte de Brasil, Bolivia y todo el Paraguay. Existen, tanto en la vida como en la obra de Quiroga, rasgos que son característicos de otro tipo de escritor rioplatense: el escritor argentino y el escritor uruguayo. No se trata, por supuesto, de hacer nacionalismo literario ni de privilegiar una región del mundo que no tiene nada de ejemplar: se trata de separar lo que en la realidad ya está (acaso desdichadamente) escindido. Hay una raíz cultural latinoamericana o indoamericana –que ha dado libros tan memorables como *Los de abajo*, *Huasipungo*, *La Vorágine*, *Los ríos profundos*, *El Papa verde* o *Hijo de hombre*–, que abarca en efecto el Paraguay y Bolivia, pero que se extiende mucho más hacia el norte, y cuya característica esencial no es la de escritores como Sarmiento, Arlt, Güiraldes, Herrera y Reissig, Marechal, Borges, Sábato, Onetti o Cortázar. Por más distantes que parezcan estos nombres, y traten sus obras el tema que traten, se advierte en esta literatura una manera de sentir la naturaleza –patente incluso en libros como *Martín Fierro*, en novelas como las de Benito Lynch o Héctor Tizón– que no es de ningún modo regionalista o rural; del mismo modo que se advierte una profunda influencia europea; y, sobre todo, en el plano del lenguaje, una ruptura casi desdeñosa con la tradición castiza española, a la que aún sigue obedeciendo con elocuente naturalidad el resto de los grandes escritores hispanoamericanos. Otra característica, sociológica y quizá menos decisiva –ya que es común a la mayoría de los escritores latinoamericanos del siglo anterior y de este siglo–, pero que ha venido a ser poco menos que un atributo nacional, de Echeverría a Cortázar o a Bianciotti: el viaje a París. Quiroga, aunque desganaadamente, pasó la prueba de esta especie de iniciación obligada. Como pasó por el dandismo, como pasó por el reverente amor a los poetas franceses. Sus influencias decisivas son reveladoras: un solo americano, Poe, que era de origen sajón y que para muchos bien pudo haber nacido en Inglaterra o en Francia. Las demás: Baudelaire, Maupassant, Kipling, Dostoievski, Ibsen. Todo esto se parece bastante a lo que ciertos críticos suelen caracterizar, para bien o para mal (generalmente para mal) como «escritor argentino». Es justamente en este lugar espiritual donde el uruguayo Quiroga se revela rioplatense. Como Sánchez, como Herrera, como Onetti.

El hueco en las palabras

Si es cierto que uno de los rasgos esenciales de nuestra mejor literatura –sea argentina, uruguaya o rioplatense– es su preocupación metafísica, también es cierto que Quiroga pertenece a lo que los argentinos llamamos nuestra literatu-

ra. El ámbito puede ser Montevideo, Buenos Aires o la selva, el artefacto una locomotora o una canoa o un cinematógrafo, el personaje puede ser inglés, belga o brasilero: no hay casi cuento de Quiroga donde el protagonista no sea la muerte. Otro es el miedo. Otro es la voluntad. El drama entre la transitoriedad del hombre y su búsqueda de algún absoluto –el amor, un lugar en el mundo–, la fascinación y el horror de la muerte, son los grandes temas de Quiroga. Y no sólo en sus cuentos de intención «trascendental», que generalmente ubica en la ciudad y en los que habla del incesto, los celos, las taras psicológicas o el crimen, sino precisamente en aquellos cuyo ámbito es la selva. En sus relatos más típicamente americanos –los que prefiguran a Azuela o a Eustasio Rivera– lo fundamental nunca será la naturaleza como paisaje, sino el hombre existencial, arrojado a la naturaleza. Borges, hablando del Martín Fierro recuerda con Gibbons que en el Corán no hay camellos, o, lo que es lo mismo, que el conocimiento real de un ámbito no ve el color local. En el Martín Fierro no hay aperos ni pelajes de caballos ni chiripás. Nadie come asado con cuero ni toma mate. La única vez que Hernández se propone ser verosímil o didáctico es cuando describe las tolderías, que naturalmemte desconoce. Gibbons y Borges tienen razón. Los gauchos de circo son gauchescos; los árabes de Pierre Loti necesitan camellos, no los de Mahoma. Los malos escritores son como los malos mentirosos: acumulan pruebas de la verdad. En la obra de Tolstoi y Dostoievski apenas hay troikas, si es que las hay –creo recordar que Dostoievski usó por lo menos una: la que lleva a Mitia al encuentro de Gruchenka–: lo que más aparece es gente. Gente que ama y mata y muere y traiciona y se enloquece, y que es fatalmente rusa. Troikas, gorros de piel de oso, samovares, eso lo proporciona la utilería caudalosa del lector. Horacio Quiroga escribe la palabra desierto, y nosotros leemos selva: poblamos esa palabra de araucarias y pantanos. Dice lacónicamente ruinas, y nosotros reconstruimos las misiones jesuíticas, y volvemos a derrumbarlas en la imaginación para que resulten ruinas. La economía verbal de Quiroga, sin embargo, no es sólo una poética, es una óptica. Las cosas aparecen y se manifiestan allí donde no las nombra. Un ejemplo de esta virtud epifánica es la siguiente descripción: «Mas al bajar del alambre de púa y pasar el cuerpo, su pie izquierdo resbaló sobre un trozo de corteza desprendido 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» (El hombre muerto). La aparente inocencia de este párrafo es perversa; se nos dice todo: que el alambre ha sido bajado, que el cuerpo está pasando entre las púas, que el pie izquierdo, es decir el pie de apoyo –el hombre es diestro: bajó el alambre con la mano derecha y ya pasó la pierna derecha hacia el otro lado–, resbala con una corteza. Se nos informa, incluso, que la corteza se desprendió del poste. Lo único que misteriosamente parece borrado de la realidad es el machete. El hom-

bre tiene la impresión remota de no ver el machete de plano en el suelo. ¿De plano? ¿Por qué de plano? Entonces se nos revelan el machete y su posición: ese machete no se ve de plano porque está de punta. Ese machete se va a clavar en el cuerpo del hombre. Basta recordar una epifanía idéntica: en Una bofetada, Quiroga no nos contará que el indiecito alcanzó a mutilar la mano de Kohen antes del disparo. Dirá que el tiro salió, pero en cualquier dirección, porque un revés del machete ya había lanzado al aire el revólver, con el índice adherido al gatillo. Vemos ahora lo que sucedió antes: en el hueco de las palabras, los objetos y los actos se reorganizan como desde la nada y adquieren la forma y el sentido de una revelación.

Hemingway quizá llamaba a esto: teoría del iceberg. Quiroga, hacia 1914, se limitó a ponerla en práctica.

La voluntad que no se entrega a los ángeles ni a la muerte

En Quiroga, la muerte nunca se da como aceptación o pasividad. Es curioso que sus mejores críticos no se hayan detenido en este tema. A la deriva, Un peón, El hombre muerto, El hijo, son metáforas de la muerte al mismo tiempo que conjuros contra la muerte. Como lo es El espectro, en un nivel más evidente. Como lo es aquel largo escalofrío donde agoniza la protagonista de El almohadón de pluma. También aquí su obra y su vida nos hablan de lo mismo. Quiroga no se dejará morir: Quiroga se mata. En 1928 choca con su automóvil y se mutila una mano: «Cuando le quitaron el entablillado de la mano izquierda mostraba los dedos anquilosados», cuenta Martínez Estrada. «Sólo quedaban prácticamente hábiles el pulgar y el índice, que abría y cerraba a manera de pinza de artrópodo. —No importa —comentaba—; todavía puedo agarrar las herramientas.» Siete años más tarde, a las vísperas de su muerte, Quiroga escribirá: «Sentiría mucho, sí, verme baldado para el resto de mis días, sin poder trabajar como lo hago. Pero como también es cierto y justo, no hay desgracia que no deje una ventanita hacia un goce que se ignora cuando se es todavía un sano bruto. Ya hallaré esa ventanita...». El horror ante la muerte aparece tan nítido en su literatura y en sus actos como la rebeldía ante la fatalidad, y es su exorcismo. Se sabe que una de las relecturas de Quiroga era el Brand, de Ibsen. Lo leía como se lee un libro religioso, entraba en él como los cuáqueros en la Biblia. «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 en ese sentido nada superior a Brand. Y oiga usted un secreto: yo, con más suerte, debí haber nacido así [...] creo que lo he sacado de la biblioteca cada vez que mi deber —lo que yo creo que lo es— flaqueaba...»

(Carta Martínez Estrada).³ Este drama, como el cuento *Ligeia*, de Poe, es una exaltación de la voluntad: pero la voluntad de Brand no sólo se niega a ceder ante los ángeles y la muerte sino que los provoca. La voluntad de *Ligeia* triunfa en el cuerpo de *Lady Rowena*; la voluntad victoriosa de Brand mata a su mujer y a su hijo, y acaba por autodestruirlo. Un relato temprano de Quiroga ilustra bien el tema, *El alambre de púa*, cuyo protagonista es un toro. Lo elijo ex profeso, porque siempre ha bastado reconocer un animal en una página de Quiroga para pensar, trivialmente, en Kipling. Yo prefiero leer *El alambre de púa* y recordar a Ibsen. Un sacerdote protestante no es un cebú ni los fiordos noruegos son la *Mesopotamia argentina*; sin embargo, el fanatismo demoníaco de Brand («si lo das todo menos la vida, has de saber que no diste nada»),⁴ que lo obliga a cumplir ciegamente un destino cuya última instancia es la muerte, no difiere, en lo esencial, del instinto de *Barigüí*, que lo impulsa a atropellar y cortar cualquier alambrado, aun a costa de su autodestrucción. Elegir este símil no es forzar las analogías. Un escritor, su obra y sus relecturas son más o menos la misma cosa. Es ese fanatismo o esa mística, en uno de cuyos extremos está la voluntad y en el otro la aniquilación, lo que marcará la vida de Quiroga. Hay que imaginarlo a él, hombre de ciudad y poeta suntuoso, especie de aristócrata que ha viajado a París y en su juventud dilapidó metáforas y dinero, combatiendo a machetazos con el monte, bajo un sol «capaz de matar una termita en tres minutos y una víbora en veinticinco» (como escribe en una de sus cartas), viajando ochocientos kilómetros en una motocicleta destartalada para visitar a una amiga rosarina, flaco como una rama, levantando a mano dos casas en la selva, remando ida y vuelta durante dos días veinte kilómetros entre Posadas y San Ignacio o haciendo voluntariamente de partero de su primera hija, para sentir que vivió así, como desafiando algo, a lo que no quiso entregarse pasivamente. Quiroga, enfermo de cáncer, se suicidó en Buenos Aires en 1937, sin aceptar la agonía ni las humillaciones del dolor: como una última y paradójica rebelión ante la muerte.

Críticos de Quiroga

Borges, hacia 1970, se limitó a comentar: «Quiroga hizo mal lo que Kipling ya había hecho bien». Bioy Casares no lo juzgó mejor. Yo sospecho que ninguno de los dos tuvo la cortesía de leerlo con atención. La opinión de Borges no es una

³ Ezequiel Martínez Estrada, *El hermano Quiroga*, Montevideo, Arca, 1968. Las dos citas anteriores pertenecen al mismo libro.

⁴ Demoníaca o no, la admonición del sacerdote Brand no la inventó Ibsen. La escribió San Mateo o, si se quiere, la pronunció Jesús. Es del Evangelio.

novedad, ya en 1945 había dicho algo parecido,⁵ repitiendo epigramáticamente lo que cierta crítica de hace setenta años opinó, con relativa justicia, sobre Cuentos de la selva o Anaconda. Con relativa justicia, hace setenta años; porque repetirlo hoy equivale a pensar que Quiroga sólo escribió estos cuentos, y a olvidar que eran cuentos para niños. Muchas historias de animales de Quiroga son, sin duda, reminiscencias sudamericanas –intertextualidades u homenajes, se lo llamaría hoy– de *The book of the jungle*; sus mejores fox-terriers son bochincheros cachorros de Jerry, el de las islas, de *Jack London*; pero los grandes cuentos de Quiroga no podrían haber sido escritos ni aun por Kipling. Quiroga era incapaz de inventar un personaje no humano tan querible y heroico como *Rikki Tikki, la mangosta*, o un perro salvaje de la dimensión casi trágica de *Colmillo Blanco*, pero ni Kipling ni London ni nadie que no fuera Quiroga podría haber escrito una historia como *Los desterrados* o *Una bofetada*. Una frivolidad análoga se comete al señalar en él la influencia de *Edgar Poe*. Si buscamos el horror o la lección formal de Poe en cuentos como *El vampiro* o *Los buques suicidantes* –por no mencionar aquel donde sencillamente repite, acaso con la colaboración del *Izur* de *Lugones*, al mono asesino de la rue Morgue– sólo vamos a encontrar una especie de Villier rioplatense, algo desmejorado por el doble viaje de Estados Unidos a París, de París a Buenos Aires. Si los buscamos en *Un peón* –todo lector que recuerde las botas invertidas de *Olivera*, ya vacías, colgadas del incienso, comprenderá a qué me refiero–, en *Los mensú*, en *La gallina degollada* o en *A la deriva*, seguramente encontraremos el magisterio del norteamericano, su terror –el de Quiroga, no el de Poe– y otras cuantas cosas que ni el mismo Poe era capaz de imaginar. Personajes, por ejemplo.

Una de las características genéricas del cuento es que puede prescindir del personaje, entendido en el tradicional sentido novelístico de la palabra. Muchos de los más ejemplares cuentos que se han escrito basan su eficacia en la anécdota o en lo que llamamos atmósfera. No sabemos quién es *Roderick Usher* ni cuál era el carácter de *Madeleine*, ignoramos todo del señor *Valdemar*, salvo que agoniza y que ha sido hipnotizado, y tampoco nos importa saberlo: algo está sucediendo y algo va a suceder, eso es un cuento. Los mejores cuentos de *Lugones*, de *Cortázar* o de *Borges* –los mejores cuentos de *Hawthorne* o *Buzzati*–, podrían reemplazar el nombre de sus personajes por iniciales o símbolos matemáticos. *Kafka*, por otra parte, probó que esto era posible, incluso en cierto tipo de novela. Hay que ser no sólo un gran cuentista sino además *Chéjov* o *Maupassant*, hay que ser *Bret Harte*, *Melville* o *Gógol*, para inventar historias indelebles y, al mismo tiempo, personajes que no se borran de la

⁵ Cf. Rodríguez Monegal, *op. cit.*

memoria. *Akakiy Akakievich, el tahúr de Poker Flat, aquellos dos viejos que bailaron un minué en le Bois de Boulogne, el oficinista Bartebly o el cochero de Tristeza tienen la misma consistencia de cualquier personaje de En busca del tiempo perdido. Quiroga poseyó casi siempre esta rara virtud de muy raros cuentistas. El peón brasileiro de Un peón o el médico escandinavo de Los desterrados de naranjas son tan recordables como cualquier minucioso personaje de novela. Era capaz, incluso, de cifrar un tipo en cinco líneas. De uno de sus desterrados, un silencioso cacique indio, nos contará que nadie le había oído pronunciar una palabra en lengua cristiana, «hasta el día en que al lado de un hombre que silbaba un aria de Traviata, el cacique prestó un momento atención, diciendo luego en perfecto castellano: –Traviata.. Yo asistí a su estreno en Montevideo, en el 59...». O, resumiendo en veinte palabras una locura alcohólica que después narrará en uno de sus mejores cuentos: «... el doctor Else, a quien la destilación de naranjas llevó a confundir a su hija con una rata». Tal vez por eso pudo escribir una frase esencialmente falsa, que, en su caso, es esencialmente verdadera: el cuento es una novela depurada de ripios. El almohadón de pluma o La gallina degollada son cuentos y nada menos que cuentos; Tacuara-Mansión, Un peón o Los desterrados son novelas, narradas, en diez o veinte páginas, por un cuentista excepcional.*

Se ha dicho de Quiroga, como se ha dicho de Roberto Arlt, que escribía con incorrección y descuido. Incluso se ha dicho que escribía mal. La cuestión podría ser zanjada contestando que si un escritor ha dejado treinta o cuarenta cuentos, algún poema, varios artículos y acaso una pequeña novela –unas setecientas páginas, digamos– que se siguen leyendo con fervor medio siglo después de su muerte, no ha escrito tan mal. Y si a pesar de todo ha escrito mal, entonces habrá que fundar una antipoética, una estética a la medida de ciertos escritores incorrectos. O repensar qué significa escribir bien cuando se habla de literatura, no de gramática.⁶ De cualquier modo, apenas hace falta intervenir en esta polémica. Jorge Lafforgue, en su excelente Introducción a Los desterrados y otros textos (Madrid, Clásicos Castalia, 1990) ya ha resuelto de manera estadística el problema: cita las críticas y sus refutaciones. Yo me limito a copiar textualmente la prosa española que difundió la noticia de la inhabilidad verbal de Quiroga. Dice Guillermo de Torre, aquel erudito que cuando veía una tortuga la llamaba galápagos: «Al modo barojiano quizá, infravalorando la literatura ante la acción, el autor de El salvaje había llegado a menospreciar excesivamente las artes del bien decir [...]. En rigor, no sentía la

⁶ Quiroga ha escrito cuentos olvidables e incluso cuentos malos, es cierto. Pero no necesariamente han sido los que estaban peor escritos. Si la importancia de un escritor se midiera por la corrección o aun por el esplendor de su escritura, Quevedo sería mayor que Cervantes y Homero habría sido borrado por Píndaro. Uno termina preguntándose si un cierto grado de barbarie no será una de las condiciones del arte perdurable.

materia idiomática, no tenía el menor escrúpulo de pureza verbal. ¡Hecho curioso en quien había comenzado con pujos de estilista y alardes de la más complicada retórica finisecular!» (Cuentos escogidos de Horacio Quiroga, Aguilar, 1950). Infravalorizar, artes del bien decir, escrúpulo de pureza verbal, pujos de estilista, retórica finisecular... Naturalmente, para el crítico español esta prosa anómala es lo que se llama «escribir bien», y hasta es lícito suponer que debió de esmerarse, en un párrafo que pone en cuestión la destreza verbal de Quiroga. No me parece necesario agregar nada.

El hermano Poe, el hermano Quiroga

Situar a Horacio Quiroga en una escuela literaria es un academicismo inútil; decir que perteneció a todas, como se ha dicho de Rubén Darío, tampoco agrega mucho a la comprensión de su obra, aunque acaso se acerca más a la verdad. Ya lo hemos visto: en sus orígenes fue un poco decadente a la francesa, modernista a su manera, un poco romántico –o quizá sería mejor decir simbolista– a la manera de Poe.⁷ Hacia 1914 escribe Los mensú, que, para algún crítico, prefigura el indigenismo o se inscribe en el criollismo, aunque naturalmente ninguna de estas dos clasificaciones se adapta en absoluto a este cuento, sobre todo cuando se lo piensa en relación con el resto de su obra.⁸ Lugones y D'Annunzio no son ajenos a su obra inicial –al último, razonablemente, lo negará con el tiempo; su relación con Lugones acabará por ser incómoda y distante, acaso por razones ideológicas o éticas. Se ha señalado la influencia que El imperio jesuítico tuvo sobre alguno de sus textos misioneros; con igual fundamento, no sería caprichoso suponer que también leyó a Rafael Barret. Cualquiera sea el valor (en mi opinión, ninguno) de estas cronologías y filia-ciones, parece más útil recordar a aquellos escritores que el propio Quiroga eligió como modelos. Él mismo ha declarado con naturalidad sus influencias: Poe, Kipling, Chéjov y Maupassant, a los cuatro permanecerá fiel hasta su último día, y en su tardío «Decálogo» nos aconsejará creer en cualquiera de ellos «como en Dios mismo». Henrik Ibsen, como también hemos visto, sería una de las grandes lealtades de su vida; de Dostoievski escribirá que fue el escritor más original y profundo de Rusia. Anotado esto, más que situarlo en una escuela o reconocer sus deudas, tal vez importa ver qué cosa original trajo Quiroga a nuestra literatura. La más evidente es por ahora la que nos basta: fue, para

⁷ Cf. Edmund Wilson: *El castillo de Axel*, para ver el alcance que da Wilson a la palabra simbolismo.

⁸ En cuanto al llamado realismo social o al ruralismo baste anotar que *Una bofetada* apareció en enero de 1916, poco antes de que Azuela publicara *Los de abajo*; *La Vorágine*, de Eustasio Rivera, sólo se conocerá ocho años después.

Latinoamérica, el inventor del cuento. Quiroga hizo antes que nadie, entre nosotros, lo que Poe haría en Estados Unidos: sistematizó el relato breve y lo elevó en la práctica a la categoría de género literario. Sus historias no son novelas frustradas, ni estampas, ni poemas en prosa, ni viñetas. Son cuentos. Son ejemplares singulares de un género autónomo que acata sus propias leyes estructurales y que se basta a sí mismo. Cada narración es formalmente un universo cerrado, y, cuando Quiroga alcanza su mayor intensidad, cada narración es un objeto poético. Me doy cuenta: todo esto resulta un poco palabrero y difuso, con una fórmula idéntica podría describirse la obra de Akutagawa o de lord Dunsany.

Cambemos la perspectiva: pensemos a Quiroga en relación con los dos familiares más cercanos de su propio Panteón espiritual. ¿Qué es lo que lo diferencia de Kipling, con quien tiene en común la selva?, ¿qué es lo que lo distancia de Poe, con quien comparte la fascinación por el horror y la muerte? De Kipling, su manera de situarse en el mundo que nos cuenta. Rodríguez Monegal lo ha señalado: Kipling nunca dejó de ser un sahib. Kipling era el colonizador inglés nacido por azar en la India, a quien la naturaleza y sus criaturas deslumbraban un poco como a un viajero del Tiempo que visita un mundo perdido. Para Kipling, la jungla era un asunto poético; en el origen de Mowgli está la leyenda latina de Rómulo y Remo; de ahí el tono épico –es decir asombrado, enfatizado– de sus cuentos de la selva. Quiroga no era un colonizador sino un habitante de Misiones: no es raro que su primera experiencia como «patrón» fracasara lamentablemente. Le costó todo su dinero y más de un cargo de conciencia, porque no podía, ni aun proponiéndoselo, estafar a los indios. Horacio Quiroga eligió la selva, es cierto, vale decir que también a él le era ajena, pero la eligió como un animal cerril que, sin saberlo, vuelve a la selva. La eligió como Juan Darién. Desde su primer viaje a las cataratas, con Leopoldo Lugones, se puede decir que ya es un habitante de la selva. Cada vez que viaja a San Ignacio, vuelve a su casa: por eso no hay énfasis, ni color local, ni elocuencia descriptiva en sus relatos; y, cuando los hay, se puede asegurar que no se está ante el mejor Quiroga. Quiroga escribe víbora o tigre con la misma naturalidad con que dice árbol. Escribe machete como si dijera mano. Es curioso, pero suele haber más énfasis en sus cartas desde la selva que en su literatura; quizá, por el afán de poner ante los ojos de otro lo que para él era cotidiano –un tigre al que alimentaba con mamadera, por ejemplo–, mostrarlo, como quien envía una postal a la ciudad. Rudyard Kipling, aunque inglés sólo a medias, era un representante privilegiado del Imperio; Quiroga, blanco y patrón, fue escritor de la colonia. La diferencia con Edgar Poe puede parecer más obvia –de un lado las ciénagas y los helechos de Misiones, del otro los suntuosos y agobiantes decorados interiores– pero sin embargo es más ambigua y sutil: lo que aparentemente los diferencia es la elec-

ción del paisaje. Es cierto que Quiroga también intentó repetir casi servilmente algunos ámbitos y anécdotas de Poe –los de El barril de amontillado, los de los Crímenes de la rue Morgue, los de Manuscrito hallado dentro de una botella–, sin embargo, es inútil buscar en estas historias de Quiroga el verdadero horror y la omnipresencia de la muerte, que son el legado espiritual del poeta norteamericano. Es en los cuentos de ambiente misionero donde, a pesar del paisaje exterior, se manifiesta la identidad profunda de Poe y Quiroga, y, por aquello de que las cosas se diferencian en lo que parecen, como descubrió luminosamente Aristóteles, es donde también se manifiesta lo que profundamente los distingue. Porque Quiroga es un escritor realista, en el mejor sentido de la palabra. Si es que esta palabra puede tener más de un sentido y ser realista no resulta algo así como una fatalidad de la literatura, si es que el mundo real no sigue siendo el único origen de lo imaginario, se escriba William Wilson o Los desterrados. Quiroga es realista, o, dicho de un modo mejor: Quiroga es realista de una manera diferente a la de Poe. Una insolación, un hombre devorado por las hormigas, una garrapata que vacía de sangre a una muchacha, unos opas que degüellan a su hermana, son posibilidades del mundo material; las muertes de Poe que resucitan por la fuerza de su voluntad, los cadáveres de hipnotizados que se descomponen en unos segundos ante los ojos del narrador, los diálogos en el más allá, son realidades del mundo del inconsciente, de la locura o de los sueños. Pero es precisamente en los cuentos misioneros, tan diferentes por su ámbito de los de Poe, donde el sudamericano hace propia y reinventa las dos grandes lecciones de la originalidad poeniana: la fidelidad a uno mismo y el rigor formal. Es sabido que Poe también debió responder por su originalidad, ante quienes derivaban su mundo alucinatorio del de Hoffman; cambiando una sola palabra, Quiroga pudo defenderse con la misma respuesta: «El terror de mis cuentos no viene de Alemania: viene de mi alma». Instalado en la selva, Quiroga da forma a las larvas del miedo como exactos teoremas de la locura, ya casi sin tener conciencia de su destreza formal. Claro que Quiroga es hábil, más hábil seguramente que ningún otro cuentista americano hasta la aparición de Borges, Rulfo o Cortázar, pero cuando escribe desde la selva, o lo que es lo mismo, cuando se instala espiritualmente en la selva, su destreza formal es inconsciente: organiza el horror como quien, habiendo aprendido a caminar, organiza sin saberlo cada uno de los movimientos de sus pasos. Va directamente a lo que quiere como si no se diera cuenta. Esta poética, que le costará años de búsqueda y errores –lo atestiguan sus manuscritos y las variantes de sus libros publicados–, es la otra lección que aprendió de Poe, pero es no sólo lo que le debe a Poe sino lo que de Poe lo separa. Para Edgar Poe, la prosa no se propone la belleza (que es territorio de la poesía) sino la Verdad. Quiroga también pensaba esto. Sólo que para Poe, en el cuento, esa verdad era la de la lógica, y para Quiroga, la de la vida real. En su

célebre crítica a Nathaniel Hawthorne, que es el punto de partida de toda la teoría del cuento moderno, Poe ha afirmado que todas las palabras de un relato deben colaborar a crear un efecto final: no hay casualidades ni caprichos en un cuento que merezca ese nombre.

Quiroga también sostiene que un cuento debe ser un orden estricto, pero pone el énfasis no en el efecto, sino en los personajes y en lo que él llama la vida del relato. El escritor, nos dice, ha de meditar cada palabra, pero para no olvidar jamás hacia dónde quiere llevar –llevar de la mano, escribe– a sus personajes. Nunca debe ver más de lo que ellos pueden o quieren ver. No debe mirar ni razonar ni soñar como literato, sino como mensú, si está escribiendo un cuento de mensú. En La insolación, toda la historia está vista desde la interioridad de unos fox-terrier; desde su alocada y mágica y por momentos más que humanamente sensata realidad de fox-terriers; en El hombre muerto, el mundo entero acaba donde termina la visión de ese hombre echado que agoniza. Poe afirmaba que la condición de la buena prosa es el estilo natural, entendiendo por estilo natural aquel tono (no dice palabras) que utilizaría la mayoría de la gente para contarnos un hecho similar; no hace falta discutir ahora si siempre lo puso en práctica. Quiroga sintió lo mismo. En su mal entendido «Decálogo» afirma que si se debe escribir «un viento frío viene del río» no hay en lengua humana más que esas palabras para decirlo, rimen o no. Puede que exagerara y, como se lo ha señalado a veces, acaso hubiera sido mejor decir «lengua castellana», pero, en lo que hace a su sentido profundo, el consejo es hermano de aquel sobre el estilo natural. La sola diferencia entre estas dos estéticas, cuya comparación podría extenderse indefinidamente, está en que Quiroga es básicamente un creador de personajes y Poe de situaciones; debajo de los rígidos y lógicos, casi matemáticos esquemas con que los dos organizaban sus historias, quedan el terror, la locura y los fastos de la muerte. Vale decir, lo que ya no es de Poe ni de Quiroga.

Hoy no está de moda contar historias. Hoy se escriben textos. Ciertos prosistas mínimos han descubierto que la literatura es una combinatoria de signos, como si alguien hubiera ignorado hasta hoy que el Quijote o Los asesinos están hechos con palabras. Como si para dar forma a la Divina Comedia o a Ulises pudiera usarse alguna otra materia que no fuera el lenguaje. Quiroga, en efecto, sólo contaba historias. Horacio Quiroga –como Poe o como Borges, como Salinger o como Rulfo– descubrió en algún momento de su vida una verdad trivial: escribir un cuento es el arte de contar una historia inolvidable de la única manera posible.