



H Quiroga

Horacio Quiroga
**TODOS LOS
CUENTOS**

Edición Crítica
Napoleón Baccino Ponce de León
Jorge Lafforgue
Coordinadores

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE
Todos los cuentos (edición crítica)

808,8
A713
v.26
2.ed



21300098447

SBD-FFLCH-USP



131025



COLECCIÓN ARCHIVOS

Tal aconteció. Durante mayo y junio enteros, los negros morteros permanecieron descubiertos. Creíamosos ya todos libres de heladas, cuando el 18 de julio el tiempo tormentoso aclaró bruscamente al atardecer en calma glacial. A las ocho de la noche el termómetro registró cinco grados a un metro del suelo. Mis observaciones de seis años consecutivos establecían una diferencia casi matemática de seis grados entre la temperatura ambiente a las veinte de la noche y las seis del día siguiente. Debíamos, pues, tener un grado bajo cero a esta hora. Vale decir, una ligera helada.

No fue así, sin embargo. Contra la experiencia mía, la del país, la del barómetro, la temperatura bajó a cuatro grados bajo cero; digamos seis o siete sobre la tierra.

Es esto demasiado para una zona subtropical. Perdí las poinsetias, la monstera, las papayas, la poinciana, los mangos, la palta, y no quiero recordar más. Los bananos se helaron hasta el pie.

Pero allí, en la linde del bananal aniquilado, mis abacaxís habían dormido dulcemente al abrigo de los negros morteros. Todo, en aquel contraste climático, me había engañado, como he dicho, menos el instinto de cobijar mis dos plantas desde los comienzos del temporal. Y allí estaban, húmedas y brillantes por el riego nocturno, sobrevivientes únicos de aquel desastre tropical.

Yo debía haber enviado a Grüber un telegrama sin comentarios: «Amanás salvados». No lo hice. En cambio, los comentarios los tuve de Oglobln el día que atravesamos el bambuzal a contemplar mis dos pupilos.

—Muy bien —sonrió satisfecho—. Veo que nuestro amigo tenía razón en confiar en usted. Por lo demás, creo que este año deben de florecer.

—¡Ojalá! —exclamé más encendido de esperanzas que el mismo sol de agosto que enardecía el renacer pujante de mis abacaxís.

¡Frutas ese mismo año! Hice mil votos para que Oglobln no se equivocara, como así aconteció.

A fines de setiembre las dos ya robustas plantas florecieron en magníficos rosetones crema que día tras día, mes tras mes, prosiguieron bajo el ardiente sol de estío su proceso frutal. Son de imaginarse los cuidados —paternales, maternales, todo en uno— que prodigué a mis plantas a lo largo de esa estación. Oglobln lo sabe. Nadie como él conoce mi estado de ánimo cuando una esencia, una sola perdida semilla llega a ocupar el norte magnético de mi entusiasmo forestal.

Todo llega. Mayo llegó por fin. Las frutas doradas comenzaban ya a exhalar vago perfume. Procedí a cortar ambas pias y las deposité cuidadosamente como rejas coronas —lo eran— en un lecho de espartillo bien seco y mullido.

Aquí comienza la tragedia. La nena trajo de la escuela a casa la gripe reinante. Cayó enferma su madre. Caí yo. Una y otra se repusieron rápidamente; yo demoré más. Perdí el olfato por largos días. Y lo que es peor, perdí totalmente el gusto. Quanto llevaba a la boca tenía la misma profunda y sosa insipidez. La reacción de las papilas era la misma ante cualquier sustancia: una repugnancia bucal en que iba a morir con igual sinsabor nauseoso la sensación del aceite, del vinagre, de la leche, del agna...

En vano cantaban mi mujer y mi hija loas al perfume y sabor de los gloriosos abacaxís. Yo, con la mirada fija en el plato, permanecía sombrío y mudo.

Aquí concluye la tragedia. Quien no ama la naturaleza y sus luchas hallará excesiva aquella expresión. Pero para el hombre que durante doce meses de tensa labor ha confiado sus esperanzas a la obtención de un solo broto, una fruta, una flor, este hombre sabe que con el amiguamiento de un año de ilusiones tendidas al pie de una pobre plantita, acaba de cumplirse una verdadera tragedia.

TEXTOS TEÓRICOS

El manual del perfecto cuentista
Los trucos del perfecto cuentista
Decálogo del perfecto cuentista
La retórica del cuento

NOTICIA PRELIMINAR

En introducciones y notas hemos transcripido citas donde Quiroga expone sus amores y odios literarios: Poe, Kipling, Maupassant, Dostoievski, Ibsen, entre los primeros; consciente elección de modelos, filiación, alineamiento estético. Ya hemos destacado enfáticamente sus manías correctoras, su afán perfeccionista, la pertinacia con que lo persiguen algunos argumentos a los que luego desplaza («Las rayas», «La lengua»), el placer de fabricar una imagen de hombre-que-se-hace-a-sí-mismo y no de intelectual de salón. Aun la interesante autorrepetición que puede sintetizarse en una frase escrita para Martínez Estrada: «esa peculiaridad mía (desorden) de no escribir sino incitado por la economía» (*Cartas inéditas*, *ibídem*, p. 138; carta de agosto 25, 1936).

Una ligera mirada puede descubrir en todo lo precedente sólo caos. Sin embargo en Quiroga se dio, *in crescendo*, el problema de la literatura. De la ajena y de la propia, porque como pensaba Borges, leer es una manera de crear, y en Quiroga la lectura no fue enciclopedica, ni siquiera muy vasta, sino que constituyó una auténtica profesión de fe, la elección de un trayecto ficcional del que dejó testimonio irrecusable: «Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chejov— como en Dios mismo» (dice en el punto I de su tan citado «Decálogo del perfecto cuentista»).

Él, que no creía en Dios, lo que va implícito en el aserto, sí tenía la fe en la literatura. Por cierto que no debe descartarse, no sólo en éste sino en todos los textos teóricos, una fuerte dosis de humor, de ironía, pero por encima de ella la reflexión, la búsqueda de racionalizar el acto creativo. Normativizarlo, aun en moldes tan severos, lo separa de los juegos de la mente del modernismo, de los modernistas primeros (dejemos a un lado a Darío).

Alcanzan la docena los artículos donde trabaja sobre la poética de la narración. Consultada su bibliografía, por orden estrictamente cronológico, sorprende (y no) que a partir de 1925 se sucedan los trabajos sobre literatura de otros, sobre el arte, sobre la escritura y el cuento en particular. Sorprende porque muy pocas ficciones salen de sus manos en ese período. No asombra porque seguramente el escritor de la madurez se dispone a revisar su vida, a replantear su obra, a darle orden, justificación, y claves interpretativas.

Los ensayos que antologamos fueron redactados entre 1925 y 1928, un período muy ceñido, muy coherente, en cuya lectura podrá descubrirse la repetición de ideas, hasta de giros. La preocupación sobre el lenguaje empieza mucho antes, y va aumentando a medida que en cantidad y en exigencia crece el escritor.

Ya en el cuento «El mono ahogado» (1907) se atisba la perplejidad de la «facultad de hablar», cuando el protagonista realiza ingentes esfuerzos por enseñar la lengua al mono Estilicón; y en «Corpus» («Cuadrivio laico», *El salvaje*) —cuya primera redacción es de 1908—, explora todo el horror de la Inquisición que condena a un hombre por transformar una «oración determinativa en accidental». El conflicto de la lengua y el de sus moldes, la lucha entre la espontaneidad y la frialdad académica. «El estilo de los grandes escritores tiene la transparencia del agua», escribió en un artículo para niños de *Suelo natal* («La semilla para escribir»).

Diversos ítems forman su canon:

- 1) *El lenguaje*. Nunca escribió un ensayo específico sobre el problema, el que más se acerca a ello es «Sobre "El Ombú" de Hudson» (1929). Hay que pensar que Quiroga, hablaba, indirectamente, de sus «tipos de ambiente» cuando demuele la traducción de Eduardo Hillman: «Para dar impresión de un país y de su vida; de sus personajes y su psicología peculiar —lo que llamamos ambiente—, no es indispensable reproducir el léxico de sus habitantes, por pintoresco que sea. Lo que dicen esos hombres, y no su modo de decirlo es lo que imprime fuerte color a su personalidad», y más adelante: «en la elección de cuatro o cinco giros locales y específicos, en alguna torsión de la sintaxis, en una forma verbal peregrina, es donde el escritor de buen gusto encuentra color suficiente para matizar con ellos, cuando conviene y a tiempo, la lengua normal en que todo puede expresarse». Por eso, en razón de sus diatribas al «cuento folklórico», se entusiasma por *La vorágine*, (a cuyo autor comunicó su admiración por vía epistolar), allí donde «Se respira selva: tal es el soplo épico de su evocador, y tal la energía de su expresión» («Un poeta de la selva: José E. Rivera», en: *La Nación*, Buenos Aires, enero 1, 1929).

2) *La brevedad en la expresión narrativa*. «Intensidad», «concisión» son vocablos cuya frecuentación fatigó. Así dijo: «El cuentista nace y se hace. Son innatas en él la energía y la brevedad de la expresión y adquiere con el transcurso del tiempo la habilidad para sacar el mayor partido posible de ella, en la composición de sus cuentos» («La crisis del cuento nacional», en: *La Nación*, marzo 11, 1928). En pos de aquellas virtudes, repudió la adjetivación innecesaria, canceló el mito romántico de escribir bajo efectos de la emoción, reemplazó los diálogos extensos y los desaconsejó como procedimientos de apertura («El manual del perfecto cuentista»).

Aunque no conocía el inglés, intuyó que en sus estructuras formales (leídas a través de traducciones francesas, en la mayoría de los casos), en sus frases cortas y terminantes, se encontraba un modelo. De ahí el temprano deslumbramiento por Poe; por Bret Harte, autor con estilo «conciso y tajante como la vida y el lenguaje de sus hombres» («El Cuento norteamericano», en: *Vida literaria*, Buenos Aires, noviembre 1929); su rápido descubrimiento de Hemingway y Caldwell: «los dos mas fuertes valores actuales de EE.UU.» (carta a Martínez Estrada, en: *Íbidem*, p. 146; septiembre 8, 1936).

3) *Las normas de composición del cuento* («recetas de cómodo uso y efecto seguro»): «Para comenzar se necesita, en el noventa y nueve por ciento de los casos, saber adónde se va» («Manual...»), esto es: determinación previa de los alcances del cuento, control estricto sobre la psicología de los personajes, «el poder de transmitir vivamente y sin demoras sus impresiones; y en la obra, la soltura, la energía y la brevedad del relato» («La retórica del cuento»); son los «trucos de pluma» sobre los que dialoga con Julio Payró en 1935.

Y si sus «mandamientos fueron amontonados sin grandes preocupaciones», como opina Roberto Ibáñez, no pueden quedar dudas sobre su agudeza, penetración y dominio de la poética del cuento que con tanto magisterio ejerció.

EL MANUAL DEL PERFECTO CUENTISTA*

Una larga frecuentación de las personas dedicadas entre nosotros a escribir cuentos, y alguna experiencia personal al respecto, me han sugerido más de una vez la sospecha de si no hay en el arte de escribir cuentos algunos trucos de oficio, algunas recetas de cómodo uso y efecto seguro, y si no podrían ellos ser formulados para pasatiempo de las muchas personas cuyas ocupaciones serías no les permitan perfeccionarse en una profesión mal retribuida por lo general, y no siempre bien vista.

Esta frecuentación de los cuentistas, los comentarios oídos, el haber sido confiante de sus luchas, inquietudes y desesperanzas, han traído a mi ánimo la convicción de que, salvo contadas excepciones en que un cuento sale bien sin recurso alguno, todos los restantes se realizan por medio de recetas o trucos de procedimiento al alcance de todos, siempre, claro está, que se conozcan su ubicación y su fin.

Varios amigos me han alentado a emprender este trabajo, que podríamos llamar de divulgación literaria, si lo de literario no fuera un término muy avanzado para una zagnosis elemental.

Un día, pues, emprenderé esta obra altruista, por cualquiera de sus lados, y piadosa, desde otro punto de vista.

Hoy apuntaré algunos de los trucos que me han parecido hallarse más a flor de ojo. Habría sido mi deseo citar los cuentos nacionales cuyos párrafos extracto más adelante. Otra vez será. Contentémonos por ahora con exponer tres o cuatro recetas de las más usuales y seguras, convenciones de que ellas facilitarían la práctica cómoda y casera de lo que se ha venido a llamar el más difícil de los géneros literarios.

Comenzaremos por el final. Me he convencido de que del mismo modo que en el soneto, el cuento empieza por el fin. Nada en el mundo parecería más fácil que hallar la frase final para una historia que, precisamente, acaba de concluir. Nada, sin embargo, es más difícil.

Encontré una vez a un amigo mío, excelente cuentista. Llorando, de codos sobre un cuento que no podía terminar. Faltábale tan solo la frase final. Pero no la veía, sollozaba, sin lograr verla así tampoco.

He observado que el llanto sirve por lo general en literatura para vivir el cuento, al modo ruso; pero no para escribirlo. Podría asegurarse a ojos cerrados que toda historia que hace sollozar a su autor al escribirla, admite matemáticamente esta frase final:

«¡Estaba muertal!»

Por no recordarla a tiempo su autor, hemos visto fracasado más de un cuento de gran fuerza. El artista muy sensible debe tener siempre listos, como lágrimas en la punta de su lápiz, los admirativos. Las frases breves son indispensables para finalizar los cuentos de emoción recóndita o contenida. Una de ellas es:

«Nunca más volvieron a verse».

* Publicado originalmente en: *El Hogar*, Buenos Aires, año XXI, n.º 808, abril 10, 1925, p. 10.

Puede ser más contenida aún:

«Sólo ella volvió el rostro.»

Y cuando la amargura y un cierto desdén superior priman en el autor, cabe esta sencilla frase:

«Y así continuaron viviendo».

Otra frase de espíritu semejante a la anterior, aunque más cortante de estilo:

«Pue lo que hicieron».

Y esta, por fin, que por demostrar gran dominio de sí e trónica suficiencia en el género, no recomendaría a los principiantes:

«El cuento concluye aquí. Lo demás apenas si tiene importancia para los personajes». Esto no obstante, existe un truco para finalizar un cuento, que no es precisamente final, de gran efecto siempre y muy grato a los prosistas que escriben también en verso. Es este el truco del «*fat-motif*».

Comienzo del cuento: «Sibando entre las pajas, el fuego invadía el campo, levantando grandes llanuradas. La criatura dormía...» Final:

«Allá a lo lejos, tras el negro páramo calcinado, el fuego apagaba sus últimos llamas...»

De más muchas y prolifas observaciones, he deducido que el comienzo de un cuento no es, como muchos desean hacerlo, una tarea elemental. «Todo es comenzar.» Nada más cierto, pero hay que hacerlo. Para comenzar se necesita, en el noventa y nueve por ciento de los casos, saber adónde se va. «La primera palabra de un cuento — se ha dicho — debe ya estar escrita con miras al final.»

De acuerdo con este canon, he notado que el comienzo ex abrupto, como si ya el lector conociera parte de la historia que le vamos a narrar, proporciona al cuento insólito vigor. Y he notado asimismo que la iniciación con oraciones complementarias favorece grandemente estos comienzos. Un ejemplo:

«Como Elena no estaba dispuesta a concederlo, él, después de observarla fríamente, fue a coger su sombrero. Ella, por todo comentario, se encogió de hombros.»

Yo tuve siempre la impresión de que un cuento comenzado así tiene grandes probabilidades de triunfar. ¿Quién era Elena? Y él, ¿cómo se llamaba? ¿Qué casa no le concedió Elena? ¿Qué motivos tenía el para pedirlo? ¿Y por qué observó fríamente a Elena, en vez de hacerlo furiosamente, como era lógico esperar?

Véase todo lo que del cuento se ignora. Nadie lo sabe. Pero la atención del lector ha sido cogida de sorpresa, y esto constituye un desiderátum en el arte de contar.

He anotado algunas variantes a este truco de las frases secundarias. De óptimo efecto suele ser el comienzo condicional:

«De haberla conocido a tiempo, el diputado hubiera ganado un saludo, y la reelección. Pero perdió ambas cosas».

A semejanza del ejemplo anterior, nada sabemos de estos personajes presentados como ya conocidos nuestros, ni de quién fuera tan influyente dama a quien el diputado no reconoció. El truco del interés está, precisamente, en ello.

«Como acababa de llorar, el agua goteaba aún por los cristales. Y el seguir las líneas con el dedo fue la diversión mayor que desde su matrimonio hubiera tenido la recién casada.»

Nadie supone que la luna de miel pueda mostrarse tan parca de dulzura, al punto de hallarla por fin a lo largo de un virrio en una tarde de lluvia.

De estas pequeñas diabluras está constituido el arte de contar. En un tiempo se acudió a menudo, como a un procedimiento efecísimo, al comienzo del cuento en diálogo. Hoy el misterio del diálogo se ha desvanecido del todo. Tal vez dos o tres frases agudas arrastren toda la carga, pero si pasan de cuatro, el lector salta en seguida. «No cansar.» Tal es, a mi modo de ver, el apotegma mental del perfecto cuentista. El tiempo es demasiado breve en esta miserable vida para perderlo de un modo más miserable aún.

De acuerdo con mis impresiones tomadas aquí y allá, deduzco que el truco más eficaz (o eficiente, como se dice en la Escuela Normal), se lo halla en el uso de dos virjas formidables

abandonadas, y a las que en un tiempo, sin embargo, se entregaron con toda su buena fe los viejos cuentistas. Ellas son:

«Era una hermosa noche de primavera» y «Había una vez...»

¿Qué intriga nos anuncian estas dos sencillas y calmas frases? Nada en nuestro interior se violenta con ellas. Nada prometen, ni nada sugieren a nuestro instinto adivinatorio. Púdeses, sin embargo, confiar seguro en su éxito... si el resto vale. Después de mediarlo mucho, no he hallado a ambas recias más que un inconveniente: el de despertar terriblemente la malicia de los lectores del cuento. Esta malicia profesional es la misma con que se acogiera el anuncio de un hombre que se dispusiera a revelar la belleza de una dama vulgamente encubierta: «¡Cuidado! ¡Es hermosísima!»

Existe un truco singular, poco practicado, y, sin embargo, lleno de frescura cuando se lo usa con mala fe.

Este truco es del lugar común. Nadie ignora lo que es en literatura un lugar común. «Pálido como la muerte» y «Dar la mano derecha por obtener algo» son dos bien característicos.

Llamamos lugar común de buena fe al que se comete arrastrado inconscientemente por el más puro sentimiento artístico; esta pureza de arte que nos lleva a loar en verso el encanto de las gretas de los ladrillos del andén de la estación del pueblocito de Cueculla, y la impresión sufrida por estos mismos ladrillos el día que la novia de nuestro amigo, a la que sólo conocíamos de vista, por casualidad los pisó.

Esta es la buena fe. La mala fe se reconoce en la falta de corrección entre la frase hecha y el sentimiento o circunstancia que la inspiran.

Ponerse pálido como la muerte ante el cadáver de la novia, es un lugar común. Deja de serlo cuando, al ver perfectamente viva a la novia de nuestro amigo, pálidecemos hasta la muerte.

«Yo insistía en quitarle el lodo de los zapatos. Ella, riendo se negaba. Y con un breve saludo, salió al tren, entángada hasta el tobillo. Era la primera vez que yo la veía: no me había seducido, ni interesado, ni he vuelto más a verla. Pero lo que ella ignora es que, en aquel momento, yo hubiera dado con gusto la mano derecha por quitarle el barro de los zapatos.»

Es natural y propio de un varón perder su mano por un amor, una vida o un beso. No lo es ya tanto darla por ver de cerca los zapatos de una desconocida. Sorprende la frase fuera de su ubicación psicológica habitual; y aquí está la mala fe.

El tiempo es breve. No son pocos los trucos que quedan por examinar. Creo firmemente que si añadimos a los ya estudiados el truco de la contraposición de adjetivos, el del color local, el truco de las ciencias técnicas, el del estilista sobrio, el del folklore, y algunos más que no escapan a la malicia de los colegas, facilitarían todos ellos en gran medida la confección casera, rápida y sin fallas, de nuestros mejores cuentos nacionales...

LOS TRUCOS DEL PERFECTO CUENTISTA*

Días atrás, en estas mismas páginas, comentábamos algunos trucos inocentes a que recurre todo cuentista que cuida en lo que vale de su profesión. Una historia — anotamos previamente — puede surgir de una pieza, sin que se haya recurrido a truco alguno para su confección. Se han visto casos. Pero, ¡cuán raros y qué número de decepciones han proporciónado a su autor!

* Apareció en: *El Hogar*, Buenos Aires, año XVI, n.º 314, mayo 22, 1925.

Pues, por extraño que parezca, el honesto público exige del cuento, como de una mujer hermosísima, algo más que su extrema desnudez. El arte íntimo del cuento debe valerse con ligeros hermoseos, pequeños encantos muy visibles, que el cuentista se preocupa de diseminar aquí y allá por su historia.

Estas livianas bellezas, al alcance de todos y por todos usadas, constituyen los trucos del arte de contar.

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 desideratum 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.

«Solo es capaz de evocar un color local quien, sin conciencia de su posición, ha sido un día color de esa localidad.» Esta frase concluye la estadística que mencionamos. Nosotros solemos decir, sin lograr entendernos mucho: el ambiente, como la vida, el dolor y el amor, hay que vivirlo.

Sentado esto, ¡cuán pobre sería nuestra literatura de ambiente si para ejercerla debiéramos haber sido previamente un anónimo color local!

Existe, por suerte, un truco salvador. Gracias a él los relatos de ambiente no nos exigen esa conjunción fatal de elementos nativos, por la cual un paisaje requiere un tipo que lo autorice, y ambos, una historia que los justifique. La justificación del color, mucho más que la del traje, ha encaucado prematuramente a muchos escritores.

El truco salvador consiste en el folklóre. El día en que el principiante avisado denominó a sus relatos, sin razón de ser, «obra de folklóre», creó los grandes satisfacciones: una patriótica y la otra profesional.

Un relato de folklóre se consigue generalmente ofreciendo al lector un paisaje gratuito y un diálogo en español mal hablado. Raramente el paisaje tiene nada que ver con los personajes, ni éstos han menester de paisaje alguno para su ejercicio. Tal trozo de naturaleza porque sí, sin embargo; la lengua de los protagonistas y los puntos que los cobijan caracterizan, sin mayor fusión de elementos que la apuntada, al cuento de folklóre.

No siempre, cierto es, las cosas llegan a esta amplitud. A veces es sólo uno el personaje; pero entonces el paisaje lo absorbe todo. En tales casos, el personaje recuerda o medita en voz alta, a fin de que su lenguaje nativo provoque la ansiada y dulce impresión de color local nacional: esto es, de folklóre.

En un tiempo ya lejano se creyó imprescindible en el cuento de folklóre el relatar las dos o tres leyendas aborígenes de cada rincón andino. Hoy, más diestros, comprendemos bien que una mala, una terminación victoriosa de palabra y una mala ténida (a los pintores suele bastarles sólo lo último) constituyen la entraña misma del folklóre nacional.

El resto — podríamos decir esta vez con justicia — es literatura.

Varias veces he oído censurar a mis amigos la importancia que para una viva impresión de color local tienen los detalles de un oficio más o menos manual. El conocimiento de los hilos de alambrado, por números; el tipo de cuerdas que componen los cables de marina, su procedencia y su tensión, la denominación de los gallos por su peso de rifa; estos y cada uno de los detalles de técnica, que comprueban el dominio que de su ambiente tiene el autor, constituyen trucos de ejemplar eficacia.

«Juan Inscó por todas partes los pernos (bulones, decimos en técnica) que debían asegurar su volante. No hallándolos, salió del paso con diez clavos de ocho pulgadas, lo que le permitió remacharlos sobre el soporte mismo y quedar satisfecho de su obra.»

No es habitual retener en la memoria el largo y grueso que puede tener un clavo de ocho pulgadas. El autor lo recuerda, indudablemente. Y sabe, además, que un clavo de tal longitud traspasa el soporte en cuestión — sin habernos advertido, por otra parte, el haber quedado el personaje satisfecho de su obra son pequeños trucos que nos decidan a juzgar vivo tal relato.

A este género de detalles pertenecen los términos específicos de una técnica siempre de gran efecto: «El motor *gopbeda*», «Hizo una bronquitis».

He observado con sorpresa que algunos cuentistas de folklóre cuidan de explicar con llamadas al pie, o en el texto mismo, el significado de las expresiones de ambiente. Esto es un error. La impresión de ambiente no se obtiene sino con un gran desentado, que nos hace dar por perfectamente conocidos los términos y detalles de vida del país. Toda nota explicativa en un relato de ambiente es una cobardía. El cuentista que no se atreve a perturbar a su lector con giros ininteligibles para éste debe cambiar de oficio.

«Toda historia de color local debe dar la impresión de ser contada exclusivamente para las gentes de ese ambiente.» Tercer aforismo de la estadística.

Entre los pequeños trucos diseminados por un relato, sea cual fuere su género, hay algunos que por la sutileza con que están disfrazados merecen especial atención.

Por ejemplo, no es lo mismo decir: «Una mujer muy flaca, de mirada muy fina y con vago recuerdo de ataud», que: «Una mujer con vago recuerdo de ataud, muy flaca y de mirada muy fina».

En literatura, el orden de los factores altera profundamente el producto.

Según deduzco de mis lecturas, en estas ligeras inversiones, de aparente trivialidad, reside el don de pintar tipos. He visto una vez a un amigo mío fumar un cigarrillo entero antes de hallar el orden correspondiente a dos adjetivos. No un cigarrillo, sino tres tazas de café, costó a un celebrísimo cuentista francés la construcción de la siguiente frase:

«Tendió las manos adelante, retrocediendo...» La otra versión era, naturalmente: «Retrocedió, tendiendo las manos adelante...»

Estas pequeñas torturas del arte quedan, también naturalmente, en el borrador de los estilos más fluidos y transparentes.

Los cuentos denominados «fuertes» pueden obtenerse con facilidad siguiendo habitualmente al lector, mientras se le apena con las desventuras del protagonista, la impresión de que éste saldrá al fin bien librado. Es un fino trabajo, pero que se puede realizar con éxito. El truco consiste, claro está, en matar a pesar de todo, al personaje.

A este truco podría llamársele «de la piedad», por carecer de ella los cuentistas que lo usan. De la observación de algunos casos, comunes a todas las literaturas, parecería deducirse que no todos los cuentistas poseen las facultades correspondientes a su vocación. Algunos carecen de la visión de conjunto; otros ven con dificultad el escenario teatral de sus personajes; otros ven perfectamente este escenario, pero vacío; otros, en fin, gozan del privilegio de cogir una impresión vaga, alecante, podríamos decir, como un pájaro todavía pichón que pretende ir a revolotear dentro de una jaula que no existe.

En este último caso, el cuentista escribe un poema en prosa.

El arte de agrandar a los hombres, el de aquellos a que se denomina generalmente «escritores para hombres», se consigue en el cuerpo bastante bien escribiendo mal el idioma. Me informan de que en otros países esto no es indispensable. Entre nosotros, fuera del arbitrio de exagerar por el contrario el conocimiento de la lengua, no conozco otro eficaz.

Sobre el arte de agrandar a las mujeres, el de aquellos a que se denomina generalmente «escritor para damas», tampoco hemos podido informarnos con la debida atención. Parecería ser aquí un don de particularísima sensibilidad, que escapa a la mayoría de los escritores.

DECLAMACIÓN DEL PERFECTO CUENTISTA*

I Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chejov— como en Dios mismo.**

II

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

III

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

IV

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

V

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

VI

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. Una vez dicho de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes.

VII

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

VIII

Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que los 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.

* Publicado en *Babel, revista bismundal de arte y crítica*, Buenos Aires, julio, 1927.

** Muchos habrían que agregar si aceptamos, no hay por qué no hacerlo, su sinceridad epistolar. Pero por encima de casi todos a Dostoyevski, a quien admitió y relevó a lo largo de treinta años como buenos documentado en la «Noticia preliminar» a *Las persecuciones*.

*** «Para comenzar se necesita, en el novata y nuevo por ciento de los casos, saber adelante se va, había escrito dos años atrás en «El manual del perfecto cuentista».

Antes, Poe lo había notado casi del mismo modo: «En el cuento propiamente dicho —donde no hay espacio para desarrollar caracteres o para una gran profesión y variedad incidental— la obra *construcción* se requiere mucho más importantemente que en la novela (...) la mayoría de nuestros cuentistas (...) parecen empezar sus relatos sin saber cómo van a terminar. (...) por lo general, sus finales (...) parecen haber olvidado sus comienzos» (ver «Marginalia», fragmento VIII, *Ensayos y críticas* de Edgar Allan Poe, Madrid: Alhambra ed., 1978, p. 256. La traducción pertenece a J. J. Cortázar, quien a su vez tiene una interesante pléyade crítica al «Declamación» quinquagésimo).

IX

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

X

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

LA RETÓRICA DEL CUENTO*

En estas mismas columnas, solicitado cierta vez por algunos amigos de la infancia que deseaban escribir cuentos sin las dificultades inherentes por lo común a su composición expuse unas cuantas reglas y trucos que, por haberme servido satisfactoriamente en más de una ocasión, sospeché podrían prestar servicios de verdad a aquellos amigos de la niñez.

Anunciado por el silencio —en literatura el silencio es siempre animador— en que había caído mi elemental anagnosis del oficio, completéla con una nueva serie de trucos eficaces y seguros, convencido de que uno por lo menos de los infinitos aspirantes al arte de escribir, debía de estar gestando en las sombras un cuento revelador.

Ha pasado el tiempo. Ignoro todavía si mis normas hiererías prestaron servicios. Una y otra serie de trucos anotados con más humor que solemnidad llevaban el título común de *Manual del perfecto cuentista*.

Hay se me sollicita de nuevo, pero esta vez con mucha más seriedad que buen humor. Se me pide primeramente una declaración firme y explícita acerca del cuento. Y luego, una fórmula eficaz para evitar precisamente escriturales en la forma ya desusada que con tan pobre éxito absorbió nuestras viejas horas.

Como se ve, cuando era de desconfadada y segura mi posición al divulgar los trucos del perfecto cuentista, es de inestable mi situación presente. Quanto sabía yo del cuento era un error. Mi conocimiento indudable del oficio, mis pequeñas trampas más o menos claras, sólo han servido para colgarme de pie, desamando y aterido como una criatura, ante la gesta de una nueva retórica del cuento que nos debe amamentar.

«Una nueva retórica...» No soy el primero en expresar así a los llamantes éñones. No está en juego con ellos nuestra vieja estética, sino una nueva nomenclatura. Para orientarnos en su hallazgo, nada más útil que recordar lo que la literatura de ayer, la de hacer diez siglos y la de los primeros balbuceos de la civilización, han entendido por cuento.

El cuento literario, nos dice aquella, consta de los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención.

* Publicado en *El Hogar*, Buenos Aires, año XXV, n.º 1001, diciembre 21, 1928.

Pero no es indispensable, adviértenos la retórica, 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.

Tal vez en ciertas épocas la historia total — lo que podríamos llamar argumento — fue inherente al cuento mismo: «¡Pobre argumento! — déjase —. ¡Pobre cuento! — Más tarde, con la historia breve, enérgica y aguda de un simple estado de ánimo, los grandes maestros del género han creado relatos inmortales.

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.

Tan específicas son estas dos cualidades, que desde las remotas edades del hombre, y a través de las más hondas convulsiones literarias, el concepto del cuento no ha variado. Cuando el de los otros géneros sufría según las modas del momento, el cuento permaneció firme en su esencia integral. Y mientras la lengua humana sea nuestro preferido vehículo de expresión, el hombre contará siempre, por ser el cuento la forma natural, normal e irremplazable de contar.

Entendido hasta la novela, el relato puede sufrir en su estructura. Construido en su enérgica brevedad, el cuento es y no puede ser otra cosa que lo que todos, cultos e ignorantes, entendemos por tal.

Los cuentos chinos y persas, los grecolatinos, los árabes de las *Mil y una noches*, los del Renacimiento italiano, los de Perrault, de Hoffmann, de Poe, de Mérimée, de Bret Harte, de Verge, de Chejov, de Maupassant, de Kipling, todos ellos son una sola y misma cosa en su realización. Pueden diferenciarse unos de otros como el sol y la luna. Pero el concepto, el coraje para contar, la intensidad, la brevedad, son los mismos en todos los cuentistas de todas las edades.

Todos ellos poseen en grado máximo la característica de entrar vivamente en materia. Nada más imposible que aplicarles las palabras: «Al grano...» con que se hostiga a un mal contador verbal. El cuentista que «no dice algo», que nos hace perder el tiempo, que lo pierde él mismo en divagaciones superfluas, puede volverse a uno y otro lado buscando otra vocación. Ese hombre no ha nacido cuentista.

Pero ¿si esas divagaciones, digresiones y ornatos sutiles, poseen en sí mismos elementos de gran belleza? ¿Si ellos solos, mucho más que el cuento sofocado, realizan una excelsa obra de arte?

Enhorabuena, responde la retórica. Pero no constituyen un cuento. Esas divagaciones admirables pueden lucir en un artículo, en una fantasía, en un cuadro, en un ensayo, y con seguridad en una novela. En el cuento no tienen cabida, ni mucho menos pueden constituirlo por sí solas.

Mientras no se crece una nueva retórica, concluye la vieja dama, con nuevas formas de la poesía épica, el cuento es y será lo que todos, grandes y chicos, jóvenes y viejos, muertos y vivos, hemos comprendido por tal. Puede el futuro nuevo género ser superior, por sus características y sus culterras, al viejo y sólido afán de contar que acucia al ser humano. Pero búsquenmosle otro nombre.

Tal es la cuestión. Queda así evacuada, por boca de la tradición retórica, la consulta que se me ha hecho.

En cuanto a mí, a mi desventajosa manía de entender el relato, creo sinceramente que es tarde ya para perderla. Pero haré cuanto esté en mí para no hacerlo peor.

TESTIMONIO LITERARIO

El caso Lugones - Herrera y Reissig

La profesión literaria

Ante el tribunal

NOTICIA PRELIMINAR

Pocas, tal vez sólo estas tres que seleccionamos, son las páginas donde Quiroga asume públicamente la primera persona y confiesa su pasado, desnuda sus ideas sobre la explotación del trabajador intelectual en un país periférico y se pone a disposición de sus colegas detractores. Una cosa es emplear la máscara de la ficción — como tantas veces lo hizo —, y muy otra exponer su rostro al alcance de todos, revisarse, combatir.

El primero de los textos («El caso Lugones - Herrera y Reissig») constituye un documento importantísimo, no sólo para investigar la relación entre los tres decisivos escritores del primer medio siglo hispanoamericano, sino también como aporte a la polémica que se había desatado entre Rufino Blanco Fombona y José Pereira Rodríguez a propósito de quién había imitado a quién primero. Si Lugones a Herrera, o éste a aquél. No debe desistirse el fastidio creciente de Quiroga hacia su coterráneo; sobre la opinión del poeta ya expusimos la documentación en la «Noticia preliminar» a los *Arrecifes de coral*. Desentrañemos ahora la contrararia, algo posterior. El 24 de diciembre de 1906 escribe a Fernández Saldaña:

Yi por aquí un libro de un tal Nébel, cuñado de Herrera. Versos hecuerianos y una elición (...) espléndida.

Parece también que un caballero Andrés Demareñi, médico, dramaturgo, que vive hace un tiempo en Corrientes, gran amigo y cenarador de Julio Herrera y Reissig, se ha resentido gravemente conmigo por chismes literarios. Corrobora a mi respecto la opinión que J.H. y R. tiene de mí: «falso, muy falso, envidioso, hablando mal de todos por incapacidad envidiosa», etc. ¿Qué tal el mozo? Con razón decía Roberto de él que «es un zorro». Meahn me temo que tales dicitos de Herrera hayan nacido después de la última vez que nos vimos en tu casa (*ibidem*, pp. 117-118).

En lo último Quiroga está equivocado, como se comprobará si se revisa la «Noticia preliminar» arriba citada. En cuanto a Roberto de las Carreras, es el mismo con el que se pasaba espantando a los burgueses montevidianos, al tiempo que compartía los juicios lapidarios de Edmundo Montagne. Quiroga había escrito, después de leer *Palma o Terna Caobleri*: «Le he ojeado y resulta absolutamente estúpido» (a J.M.F.S., enero 23, 1906, *ibidem*, p. 106).

Dos años después de la muerte de Herrera empieza a madurar en el narrador la defensa de Lugones. A raíz de la visita de Rubén Darío a Montevideo, donde dirigió una extensa conferencia sobre el poeta uruguayo, Quiroga dice a Fernández Saldaña:

Me alegro mucho los honores múltiples a Herrera y Reissig, aunque seguramente superiores al valor del aludido. Verdad es que no conozco su producción desde 1903. Me hastiaba el disparate de Darío atribuyendo a los sonetos de Herrera gran influencia sobre los poetas jóvenes, siendo así que nadie se resintió de ellos, a no ser el propio Lugones imitado por aquél (San Ignacio, agosto 8, 1912, *ibidem*, p. 147).

«La profesión literaria» es una nota que el escritor venía madurando desde su primera juventud, en la medida en que siempre lo animó recibir una paga justa por su producción. Y

mucho más lo indignó no obtenerla. La correspondencia con Luis Pardo es un paradigma de estos menesteres.

«Arte el tribunal» evoca su juventud derribadora de mitos y demuestra que ahora está en el bando de los que combató. En este texto «el humor cunde sin borrar cierta secreta iracundia ni tampoco cierta patética fátiga moral», anota con precisión Roberto Ibáñez. A su regreso de España, hacia 1921, Jorge Luis Borges traía en sus maletas el ultraísmo, iniciando la renovación vanguardista que enfrentaría al realismo. Eligen dos maestros entre los «viejos»: Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes.

Quiroga conoció (aunque fuese superficialmente) a Borges, pues en una carta a Fernández Saldaña emplea un sustantivo que el escritor argentino puso eficazmente en circulación:

«Leí naturalmente tu última *inquisición* — como dice Borges» (agosto 3, 1934, *ibidem*, p. 153). Alude al libro de ensayos *Inquisiciones* (Proa, 1925), que Borges expurgó en su madurez. Enrique Amorim, amigo fraterno de ambos, escribe en sus crónicas tituladas *El Quiroga que yo conocí* (Montevideo: Arca, 1982): «Tres escritores argentinos atravesaron «el río de suñera y de barro» vigilando las cenizas de Horacio Quiroga: Fernández Moreno, Jorge Luis Borges y Alberto Gerchunoff» (p. 49).

Sin embargo en 1945, según Rodríguez Monegal, Borges dijo en Buenos Aires: «(Quiroga) escribió los cuentos que ya había escrito Kipling» (*ibidem*, p. 222). Al margen de los testimonios, el escritor argentino nunca redactó una sola línea sobre el uruguayo.

Un misterioso azar hizo que éste y Macedonio Fernández se cruzaran en una oficina pública, pero probablemente ni tuvieron uno noticia del otro, ni se hayan leído jamás. Lo que mayormente sorprende es que Macedonio no había publicado absolutamente nada cuando Quiroga escribe a Leopoldo Lugones el 7 de octubre de 1912:

Realmente, si gobernador, juez y fiscal no hubieran dado en considerarme como un chico raro, aunque precioso, no me hallaría cómodo. El fiscal es hombre cuasi de letras — Macedonio Fernández —, que me inquietó, al conocerlo, con un juicio sobre Rodó:

— «Es, todo él, una página de Emerson» (En: *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 5, mayo 1972, p. 53).

Mucho faltaba para que Macedonio se transfigurara en fiscal de otro tribunal, mucho más severo que el desempeñado en los laboratorios jurídicos argentinos en 1912.

EL CASO LUGONES - HERRERA Y REISSIG*

Repetidas veces se ha escrito, y con decidido afán de molestia, vuelto casi sistema, que la poesía de Leopoldo Lugones derivaba directamente de la de Julio Herrera y Reissig. Tanto se ha repetido, que para muchos jóvenes es ya un dogma esta especie. Los cargos de imitación — y servil — pesan particularmente sobre la construcción de los sonetos titulados *Los Doce Gozos*, y que Lugones insertó en su libro *Los Crepusculos del Jardín*, dados a luz en 1905.

La construcción gramatical e ideológica de dichos sonetos se encuentra realmente reproducida o anticipada en otros tantos de Herrera y Reissig aparecidos, a su vez, en su tomo *Los Peregrinos de Piedra*, de fecha anterior al libro de Lugones. Pasma en verdad en unos y otros la semejanza del tema, del giro oracional, del cuadro, de la descripción descriptiva encaminada a evocar una unidad final del género puntillista: de todo lo que, en suma, ha provisto de una persistente individualidad a los célebres sonetos de ambos autores.

El señor Blanco Fombona, reputado escritor venezolano, se ha constituido en el más brioso paladín del cargo que pesa sobre Lugones. El señor Fombona no alude solamente; poco sería esto para su carácter batallador. Nitida y cortante, expone la comparación entre ambos poetas en el prólogo que inicia una edición extranjera de *Los Peregrinos de Piedra*. Vale la pena — y creo que por última vez, como se verá — transcribir las líneas del autor venezolano que se refieren a esta flagrantemente imitación.

Dice el señor Blanco Fombona:

«En 1905 aparecía en Buenos Aires un libro de Leopoldo Lugones titulado *Los Crepusculos del Jardín*. En ese volumen puse en circulación Lugones, las novedades de Herrera y Reissig. Herrera y Reissig fue para el Lugones de *Los Crepusculos del Jardín* lo que el Perruño fue para Rafael; fue tal vez más. Los lectores de la *Antología* que publica Santos pueden cotéjar los sonetos de Herrera y Reissig con los sonetos de *Los Crepusculos*. Así descubrirían la filiación de estos últimos. Por lo pronto, me serviré, para ilustrar mi opinión de algunos ejemplos.

«El poeta de Montevideo escribió en *El Baño* de tres doncellas: Palee, Sato y Ceres

«... se abrazan a las ondas
que crispáanse con líbricos espasmos masculinos».

«El poeta de Buenos Aires empezó luego aquel hermosísimo soneto titulado *Oceanida* con este verso:

«El mar, lleno de urgencias masculinas...»

«Hay un soneto de Herrera y Reissig titulado *El Enjojo*. Empleaza de este modo:

* Apareció en: *El Hogar*, Buenos Aires, año XXI, n.º 822, julio 17, 1925, p. 10.

“Todo fue así: salunablase de llas
y de heliotropo el viento en tu ventana;
la noche sonreía a tus pupilas
como si fuera tu mejor hermana.”

»Lugones escribe:

“Sahumáronte los pétalos de acacia...”

»Y en otro soneto:

“La estrella, que conoce por hermanas
desde el cielo a tus lágrimas tranquilas.”

«La imitación de procedimiento es constante, y se precisa más todavía en otros poemas. Herrera termina su soneto *Decoración Heráldica* con el terceto que transcribo:

“Buscó el suplicio de tu regio yugo,
y bajo el raso de tu pie verdugo
puse mi esclavo corazón de alfombra.”

»Y Lugones concluye su lindo soneto *En Color Exótico* con el terceto siguiente:

“Se apagó en tu collar la última gema,
y sobre el broche de tu liga crema
crueliqué mi corazón mendigo.”

«Pero ejemplos sueltos no pueden dar idea. Lugones posee demasiado talento para iniciar *mot à mot*. Lo que ha imitado en Herrera y Reissig es el procedimiento. El que quiere otros compare *Los Crepusculos del Jardín* con *Los Peregrinos de Piedra*. Lo que fue *novedad* en Herrera y Reissig, se convierte en *procedimiento* en Lugones: a la originalidad virgílica del uruguayo sucede la simulación de originalidad en el argentino. Herrera y Reissig y Lugones son contemporáneos. Las coincidencias, principalmente de procedimiento, es decir, esenciales, que se observan sobre ambos pudieran algunos atribuirlos a imitación de Herrera y Reissig, y no a imitación de Lugones, máxime cuando Lugones es poeta célebre, popular en toda América, y el otro un desconocido. Sobrerarín, pues, de seguro, quienes, en su admiración al gran poeta de Buenos Aires, arribarán al desconocido Herrera y Reissig la imitación, y no al magnífico y popular poeta de *Los Crepusculos del Jardín*. Conviene esclarecer el punto.

«La imitación de Herrera y Reissig por Lugones podría probarse por razones etiológicas, si no existieran las de orden cronológico... La razón cronológica, más al alcance del vulgo, es concluyente...»

El señor Fombona hace constar aquí, del modo más incontrovertible, que mientras los sonetos ahudidos de Herrera y Reissig aparecían desde 1900 a 1904, *Los Crepusculos del Jardín* veían la luz pública en 1905.

En todo lo transcritto, el ilustre escritor venezolano tendría razón también ilustre, si las razones etiológicas por él invocadas no probaran lo contrario. El error del señor Blanco Fombona consiste en atribuir a la fecha de aparición de un libro compuesto de recopilaciones, la fecha real de aparición de cada uno de sus poemas. *Los Doce Gozos*, pieza de lígigo en este caso, vieron la luz pública a comienzos de 1898, en la revista *La Quincena*, de esta capital. Cuando fueron escritos, lo ignoró; pero ostensiblemente, y de acuerdo con las razones

sicronológicas del autor venezolano, antes de ser impresos. Si el primer soneto del género *gozo*, en Herrera y Reissig, lleva fecha de 1900, no fue tarea fácil para Lugones bregar en la mente de su colega, con dos años de anticipación el tema y el procedimiento de poemas que aún no existían.

En realidad, esto debía tener aquí punto final. Pero atento al hecho de haber mediado en la contienda más de un escritor ilustre a la par del señor Blanco Fombona, con su mismo espíritu justiciero; visto que entre nosotros mismos dichos cargos toman a usinarse cada vez que de Herrera y Reissig se trata; habiéndome, por fin, las circunstancias concedido asistir muy de cerca a la gestación de este problema, creo de mi deber agregar algunas líneas.

Yo tuve, en efecto, una amistad muy estrecha con Herrera y Reissig durante este peligroso período. Nos veíamos entonces con gran frecuencia, en su casa, que no era todavía la Torre de los Panoramás, o en la mía, que era sólo una pieza. En una u otra leíamos mutuamente nuestros versos, con tanto mayor entusiasmo cuanto que en aquellos días — a mediados de 1900 — ambos creíamos poseer también una sensibilidad nueva, totalmente extraña al medio ambiente.

La poesía de Herrera y Reissig orbitaba entonces alrededor de Darío. La mía sufría la influencia de los franceses, y, en particular, de la de Lugones; precisamente de *Los Doce Gozos*.

Pues bien: Herrera y Reissig no conocía estos sonetos cuando trabé relación con él. Admiraba mucho a Lugones, el de *Las Montañas del Oro*, *Gesta Magna* y otros poemas de su primera época. *El Ramillete*, *El Solerón*, y *Los Doce Gozos* le eran desconocidos.

Figurémonos entonces la gloria de Herrera y Reissig cuando puse en sus manos los ejemplares de las revistas *Iris* y *La Quincena* en que aquéllos habían aparecido. Uno y otro sabíamos de memoria tales versos. Tanto los sabíamos que el entusiasmo levantado en nosotros mismos por nuestros propios sonetos no advertía su procedencia, perceptible desde cien leguas. Un año más tarde yo no escribía más versos. Herrera y Reissig, al fin poeta, continuó haciéndolos hasta su muerte.

Pero yo no creo que los triunfos de su madurez le hayan devuelto la alegría de nuestros comienzos, nuestra incommensurable fe, no como poetas — Dios me perdone —, sino como poseedores de una nueva, incomprensible y pasmosa sensibilidad.

Estos recuerdos reviven ahora en mí la memoria de aquel gran melódico, que ya los años desvanecerían. No aprendíamos novedad literaria que no fuera yo a comunicársela a él, mientras tomábamos mate, o acudiendo él a casa, donde tocaba en la guitarra una melodía de Vieuxtemps, cantándola con voz mala y llena de calor. No usaba entonces de morfina, ni excitante alguno. Como rarezas, sólo ostentaba dos: un hermano misterioso, en quien creía más que en sí mismo, y un gran coleccion que le vi usar de frazada. Bajo él, y sentado a medias en la cama, sufría ya de las palpitaciones al corazón que debían llevarlo a la tumba. Nunca conocí hombre más exagerado para el clogio, ni más parvo para la diarrea.* De los versos que me le agradaban decía sólo, removiéndome los dedos: “Mistiquitas... Versitos...” De las personas que amaba, decía, invariablemente, que tenían un talento más grande que la legría Matriz. A un chico tan modesto como asustado le vi sacudirle del hombro una y diez veces, mientras le aseguraba a gritos que el genio no le cubría dentro de la cabeza...

A pasear, Herrera y Reissig salía muy poco. Cuando lo hacía, era, en son de ataque, con sus colegas nonsensitivos. Recuerdo así haberlos encontrado una tarde, en marcial terceto,

* El escritor uruguayo Raúl Montero bastante remotamente un episodio colidano muy similar: «Cierta vez que pasaba por la calle Sarandí con un hombre de letras amigo a quien admiraba con sus generosos elogios — porque en caso de elegir sin más tambié me pedígo el poeta (se refiere a Julio Herrera y Reissig), en quien siempre pretendí el sentimíto sobre la sverdad del jainí —, se detuvo, y luego de lanzar a un interlocutor, a quemarropa, un fervoroso himno en el que agió la sverdad de degos asendados, y fradó contra la incompresión pública, locuta una paca, concluyó: “En fin, asídese un transatlántico navegando en la laguna.” (Cáddo por Licuabá Herrera y Reissig que Julio Herrera y Reissig: *Grandes en el infanríto*, Montevideo: Amerindia, 1979, p. 82).

Herrera y Reissig con sus grandes nuevos y sus botines antagonicos de siempre, Roberto de las Carreras con un oroncello de color verde cotorra, y yo con un sombrero boer cuya cinta de color oro rabioso pendia en lazo por bajo del ala. Teniamos entonces veinte años, bien frescos.

Mi amistad con Herrera y Reissig fue, a pesar de todo, más breve y literaria de lo que ambos hubiéramos creído. En 1901 yo dejaba Montevideo, y al año siguiente, de paso por aquella ciudad, me vi aún con mi amigo.* Cuatro años más tarde, y en iguales circunstancias, caminamos juntos un par de horas. Pero ya no nos entendíamos. Nuestro modo de sentir en arte había variado. Fallos de este lazo, nuestro afecto, tan sensible al evocarlos en este momento, no lo hallamos más al vernos frente a frente.

LA PROFESIÓN LITERARIA**

El arte de escribir, o, de otro modo, la capacidad de suscitar emociones artísticas por medio de la palabra escrita, lleva aparejada consigo la constitución de un mercado literario, cuyas cotizaciones están en razón directa del goce que proporcionan sus valores. Los diarios y revistas, y en menor grado el libro y el teatro, constituyen este mercado.

No es para los escritores ni para el público una novedad cuanto venimos diciendo; pero autores y lectores gustan de ver delineado, una vez más, el campo de acción en que se agitan sus amores.

Debería creerse que el ejercicio de una actividad tan vasta, fuerte y envidiada como la que nos ocupa, permite al escritor de nombre disfrutar de los goces de la vida en proporción de los deleites que hace gustar. No es así, y tampoco esto lo ignora nadie.

Pero hay en el público un límite de conocimientos acerca de lo anterior, que raramente uno que otro profano traspasa. Si en otros tiempos se tuvo por cierto que la proyección espectral del arte es la miseria, y que el crear belleza consume las entrañas como una llaga mortal, desde mediados del siglo pasado se tuvo también la certeza de que el ananké inherente a la poesía había por fin arrancado sus brazos de ella, y que el arte de escribir, el don de crear belleza con la pluma, constituye ya, felizmente, una noble, juiciosa y dorada profesión.

De acuerdo con este concepto moderno, la literatura ha pasado a ocupar para el público una andaz posición entre los oficios productores de riqueza.

Sin entrar en apreciaciones sobre la mayor o menor cantidad de arte que reprime o exalta la difusión de un libro, es lo cierto que el público piensa acertadamente, sobre todo si se recuerda que para el filisteo un tomo de versos o de cuentos se escribe en los ratos de ocio.

Cuando las novelas llamadas semanales gozaban entre nosotros de gran auge, pudo comprobarse que la mayoría de las colaboraciones espontáneas de dichos órganos provenían de seres totalmente ajenos a la profesión. En sus ratos de ocio habían escrito una novela para ganar unos pesos.

Posiblemente, dichas personas habían trabajado más para confeccionar su historia que lo habían sudado en su tarea habitual. Pero así como para el artista un duro martillo o la división de una cuenta se torna un simple descanso, para el oficinista la tarea de meditar historias constituye una simple pérdida de tiempo.

«Ociosidad remunerada»: tal debería ser el lema del arte para el obrero o dependiente que haría a las casas editoras con el volumen sin cesar creciente de sus novelas.

—Oiga usted —decían uno de ellos—. Por mucho que usted se figure, no alcanzará a valorar la tarea que tenemos en la oficina y la suma de esfuerzos que nos exigen las seis horas de la semana. Y para qué? Para ganar una biococa, justo el pan de cada día. Tengo oído que por cada novellita abonan a sus autores doscientos pesos. Quien dice menos. Ponga usted cien. ¿Está usted? Cien pesos por unas horas de descanso, y sin más que dejar volar la fantasía. Aquí me tiene usted sin saber qué hacer los domingos, cuando el sol aprieta. Pues, me quedo en casa, fresquito: cojo la pluma, y en la paz del solaz que proporciona esto de meditar cuentecillos, vamos ganando, como quien dice, cien pesos. ¿Está usted?

—¡Figúrate, hermano! —oímos decir a otro—. No sabía de donde sacar doscientos pesos que me hacen falta, y el negro Urrutia me sale con que a él le van a pagar doscientos pesos por una novellita. ¿Te das cuenta?... Aquí mismo, en la oficina, me puse a escribir un cuento macanudo, y lo acabé en dos sentadas... Esto es tener suerte.

Pero aun así, y sin generalizar ambos casos, por frecuentes que sean, la profesión literaria no es lo que el público ignora se figura. La novela semanal y su pago tentador fueron una lotería. Infinitos seres que no volverán a escribir se enriquecieron —en la medida de lo posible— con una sola obra. Nunca habían escrito, ni reinventarán. Gozaron un instante de la fortuna, y para ellos, sin duda, la literatura fue una mina de oro.

Pero muy distinta es la posición del hombre que debe dedicarle, no sus horas de ocio, sino las más lúcidas y difíciles de su vida, pues en ellas le van dos cosas capitales: su honra, pues es un artista, y su vida, pues es un profesional.

Para él se yergue el mercado literario; sólo él conoce sus fluctuaciones, sus amarguras y sus goces inesperados.

Entre nosotros creó que apenas se remonta a treinta y tantos años la cotización comercial de los valores literarios. En otros términos: recién hacia 1899 comenzó el escritor a ver retribuido su trabajo. Dudamos de que escritor alguno haya ganado un peso moneda nacional antes de aquella época. Por aquel entonces Darío halla un editor de revista bastante generoso para comprarle en cinco pesos uno de sus más famosos sonetos.

Los valores más cotizados en 1895 fueron Rubén Darío, Roberto Payró y Leopoldo Lugones. Llegó a pagarse quince pesos por cuento o poema, si bien es cierto que la primera vez que Darío fue a cobrar tan fastuosa suma, debió contentarse con sólo cinco pesos, en mérito de las lágrimas con que el editor lloraba su miseria.

¡Quince pesos! Los escritores de hoy, ciudadanos de una edad de oro, pues perciben fácilmente cien pesos por colaboración habitual, ignoran el violento sabor de lucha y conquista que tenían aquellos cinco iniciales pesos con que el escritor exhalaba su derecho a la vida en tan salvaje edad.

Aunque el libro y el teatro no son valores de cotización al día, ellos constituyen la más fuerte renta del trabajo literario. La casa editora de Martínez Zuviria, en 1921, afirmaba que este autor percibía una renta anual de dieciocho a veinte mil pesos por derechos de autor. Como desde entonces ha agregado seis o siete libros a su ya copioso stock, es creible que dicho escritor haya llegado hoy a una renta mil pesos, renta que irá aumentando, sin duda alguna, hasta un límite que no se puede prever.

No todos los autores, desgraciadamente, ni aun los sonados, pueden ofrecer a la áspera y prosaica vida este triunfal desquite. Dícese de algunos —Gálvez y Larreta entre otros— que han alcanzado los cuarenta mil ejemplares. Es posible; pero la mayoría de los escritores no alcanzan uno con otro a vender dos mil ejemplares de cada obra.

* Seguramente es una confusión de su memoria, porque el 5 de marzo de 1902 mala accidentalmente a Federico Ferrando y, una vez exculpado (como curiosidad cabe señalar que su abogado fue Manuel Herrera y Reissig, hermano del poeta), parte inmediatamente a Buenos Aires. Nótese como él se brinda detalles sobre su alojamiento del Uruguay, del mismo modo que cuando siempre la mención a Ferrando cuando evocaba con sus amigos los tiempos del Consistorio.

** Publicado originalmente en: *El Hogar*, Buenos Aires, año XXIV, n.º 951, enero 6, 1928.

Pero la colaboración constante en diarios y revistas —podrá objetarse— debe proporcionar un desahogo más amplio en la lucha por la vida.

Mucho o poco, y que podamos salvar esta vez con datos precisos y generales, pues falta una información detallada sobre la producción y el estipendio de cada autor. Si un caso particular puede ilustrar algo al respecto, va, con ciertos detalles, el mío. No creo ofrezca este caso diferencias sensibles con el que pudieran tender a la curiosidad otros escritores.

Yo comencé a escribir en 1901. En ese año *La Alborada* de Montevideo me pagó tres pesos por una colaboración. Desde ese instante, pues, he pretendido ganarme la vida escribiendo.

Al año siguiente, y ya en Buenos Aires, *El Gladiador* me retribuía con quince pesos un trabajo, para alcanzar con *Carras* y *Caretas*, en 1906, a veinte pesos.

Si no la edad de piedra, como Lagones, Payró y Darío, yo alcancé a conocer la edad de hierro de nuestra literatura. Y nada nuevo diría al afirmar que aquellos tres pesos con que *La Alborada* valoró mi ingenio, me honraban más que lo que honra hoy a los escritores actuales la fuerte retribución de que gozamos en diarios y en revistas.

Desde entonces, y sin discontinuidad, he sido un valor cotizabile en el mercado literario, con las alzas y bajas que todos conocemos perfectamente.

Durante los veintiséis años que corren desde 1901 hasta la fecha, yo he ganado con mi profesión doce mil cuatrocientos pesos. Esta cantidad en tal plazo de tiempo corresponde a un pago o sueldo de treinta y nueve pesos con setenta y cinco centavos por mes.

Valé decir que si yo, escritor dotado de ciertas condiciones y de quien es presumible creer que ha nacido para escribir, por constituir el arte literario su notoria actividad mental —quiere decir entonces que si yo debiera haberme ganado la vida exclusivamente con aquella, habría muerto a los siete días de iniciarme en mi vocación, con las entrañas roídas.

El arte es, pues, un don del cielo; pero su profesión no lo es. Y ni siquiera la muerte, suprema compensadora, nos da esperanza alguna, pues es sabido que nuestros hijos, naturalmente más pobres que su padre, pierden a los diez años de muerto aquel, todo derecho a la renta que entonces comienzan a dar las obras de los más afortunados de entre nosotros. *

ANTE EL TRIBUNAL**

* El texto tiene un valor testimonial ineludible. A lo largo de toda la edición hemos tratado de documentar sin ablas, todas las menciones que hace, en el conjunto de la correspondencia rítmica, a todos y cuantos reinos escribió. Si el lector ha reconocido estas notas, habrá visto la precisión y el entusiasmo en las referencias. La Srta. María E. Baraso —su última esposa— conservaría un cuaderno donde Quintega había registrado todas las ganancias obtenidas durante la vasta totalidad de su tarea literaria.

** Quizás intentando minimizar este «desconfiemo matricialista» (que en realidad no es sino una muestra de su desahoga evanescente), Eziquiel Martínez Estrada escribió:

«Agrega lo que crea oportuno y dejó de publicar en un diario cuando halló convenientemente baja la tarifa de sus trabajos, finalmente renunció a la miserable regla de sus escritos, que le habían reportado —me dijo— un promedio de treinta pesos mensuales a lo largo de treinta y cinco años de producción».

Sin duda como sostiene Martínez Estrada:

«Lagones y el ferreo empujón de los derechos del trabajador intelectual y para su defensa se fundó la Sociedad Argentina de Escritores. Desdolar el estipendio fue signo de fiasco y de muerte de nuestros instrumentos de las letras (...) Como escritor Quintega se consideraba un proletario explotado» (ver: *El hermano Quintega*, pp. 56-57).

1) Aparición por *El Hogar*, Buenos Aires, año XXVI, n.º 1091, septiembre 11, 1930.

consiste, para los insurrectos, en la convicción de que han resuelto por fin la fórmula del Arte Supremo.

Tal pasa hoy. El momento actual ha hallado a su verdadero dios, relegando al olvido toda la errada fe de nuestro pasado artístico. De éste, ni las grandes figuras cuentan. Pasaron. Hacía atrás, desde el instante en que se habla, no existe sino una falange anónima de hombres que por error se consideraron poetas. Son los viejos. Frente a ella, viva y cohesiva, se alza la falange, también anónima, pero poseedora en conjunto y en cada uno de sus individuos, de la única verdad artística. Son los jóvenes, los que han encontrado por fin en este mentido mundo literario el secreto de escribir bien.

Uno de estos días, estoy seguro, debo comparecer ante el tribunal artístico que juzga a los muertos, como acto premonitorio del otro, del final, en que se juzgará a los «vivos» y los muertos.

De nada me han de servir mis heridas aún frescas de la lucha, cuando batallé contra otro pasado y otros yerros con saña igual a la que se ejerce hoy conmigo. Durante veinticinco años he luchado por conquistar, en la medida de mis fuerzas, cuanto hoy se me niega. He sido una ilusión. Hoy debo comparecer a exponer mis culpas, que yo estimé virtudes, y a librar del bátrito en que se despena a mi nombre, un átomo siquiera de mi personalidad.

No creo que el tribunal que ha de juzgarme ignore totalmente mi obra. Algo de lo que he escrito debe de haber llegado a sus oídos. Sólo esto podría bastar para mi defensa (cual mejor, en verdad!), si los jueces actuantes debieran considerar mi expediente aislado. Pero como he tenido el honor de advertirlo, los valores individuales no cuentan. Todo el legajo pasalista será revisado en bloque, y apenas si por gracia especial se reserva para los menos errados la breve exposición de sus desacargos.

Más he aquí que según informes de este mismo instante, yo acabo de merecer esta distinción. ¿Pero qué esperanzas de absolución puedo acariciar, si convaléciente todavía de mi largo batallar contra la retórica, el adocenamiento, la cursilería y la mala fe artísticas, apenas se me concede en esta lotería cuya ganancia se han repartido de antemano los jóvenes, un mísmulo premio por aproximación?

Debo comparecer. En llano modo, cuando llegue la hora, he de exponer ante el fiscal acusador las mismas causas por las que condené a los pasalistas de mi época cuando yo era joven y no el anciano decrépito de hoy. Combatí entonces por que se viera en el arte una tarea seria y no vana, dura y no al alcance del primer desocupado...

—Perfectamente —han de decirme—; pero no generalice. Concéiese a su caso particular.

—Muy bien —responderé entonces—. Luché por que no se confundieran los elementos emocionales del cuento y de la novela; pues si bien idénticos en uno y otro tipo de relato, diferenciábanse esencialmente en la acuidad de la emoción creadora que a modo de la corriente eléctrica, manifestábase por su fuerte tensión en el cuento y por su vasta amplitud en la novela.

Por esto los narradores cuya corriente emocional adquiría gran tensión, cerraban su círculo en el cuento, mientras los narradores en quienes predominaba la cantidad, buscaban en la novela la amplitud suficiente. No ignoraban esto los pasalistas de mi tiempo. Pero aporté a la lucha mi propia carne, sin otro resultado, en el mejor de los casos, que el de que se me llidara de «autor de cuentitos», porque eran cortos. Tal es lo que hizo, señores jueces, a fin de devolver al arte lo que es del arte, y el resto a la vanidad retórica.

—No basta esto para su desargo —han de objetarme, sin duda.

—Bien —continuaré yo—. Luché por que el cuento (ya que he de concretarme a mi sola actividad), tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, adorno o digresión debía acudir a afligir la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco. Cuantas mariposas trataran de poseerse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirían sino entorpecerlo. Esto es lo que me empuñé en demostrar, dando al cuento lo que es del cuento, y al verso su virtud esencial.

En este punto he de oír seguramente la voz severa de mis jueces que me observan:

—Tampoco esas declaraciones lo descargan en nada de sus culpas.... aun en el supuesto de que usted haya utilizado de ellas una míserima parte en su provecho.

—Bien —tornerà a decir con voz todavía segura, aunque ya sin esperanza alguna de absolución—. Yo sostuve, honorable tribunal, la necesidad en arte de volver a la vida cada vez que transitoriamente aquel pierde su concepto; toda vez que sobre la finísima urdimbre de la emoción se han edificado aplastantes teorías. Traté finalmente de probar que así como la vida no es un juego cuando se tiene conciencia de ella, tampoco lo es la expresión artística. Y este empeño en recompensar con humoradas mentales la carencia de gravidez emocional y esa total deserción de las fuerzas creadoras que en arte reciben el nombre de imaginación, todo esto fue lo que combatí por el espacio de veinticinco años, hasta venir hoy a dar, cansado y sangrante todavía de ese luchar sin tregua, ante este tribunal que debe abrir para mí nombre las puertas al futuro, o cerrarlas definitivamente.

... Cerradas. Para siempre cerradas. Debo abandonar todas las ilusiones que puse un día en mi labor. Así lo decide el honorable tribunal, y agobiado bajo el peso de la sentencia me alejo de allí a lento paso.

Una idea, una esperanza, un pensamiento fugitivo viene de pronto a refrescar mi frente con su hábito cordial. Esos jueces... Oh, no cuesta mucho prever decrepitud inminente en esos jóvenes que han borrado el ayer de una sola plumada, y que dentro de otros treinta años —acaso menos— deberían comparecer ante otro tribunal que juzgue de sus muchos yerros. Y entonces, si se me permite volver un instante del pasado.... entonces tendré un poco de curiosidad por ver qué obras de esos jóvenes han logrado sobrevivir al dulce y natural olvido del tiempo.*

* Comentando la irrupción de las vanguardias que, con Berges a la cabeza, no comprendieron o —lisa y llanamente— no compartieron el arte de Quiroga, Rodríguez Monreal describe el panorama hacia fines de la década del veinte: «Aunque (la revista) *Martín Fierro* se publica en el lapso en que Quiroga edita dos importantes libros de cuentos (*El desierto*, 1921, *Los deserrados*, 1926) y en que la empresa española Calpe edita una antología de sus cuentos (*La gollina degollada*, 1925), es inútil buscar en la colección de la revista la mejor referencia a esos tres libros capitales. Las únicas menciones de Quiroga que hay en los 45 números de *Martín Fierro* son de índole satírica. Una vez (vº 16, mayo 5, 1925) se le atribuye un próximo libro: *Diálogo con el mallo apunado*.... que se sabría sería *Cuentos del otro Landri*. El epigrama no es grave y se limita a jugar simultáneamente con su aspecto físico y su terrible reputación local de Don Juan. Otra vez se le hace suscribir una apócrifa frase «chiche» (El que escribe en el suelo es un mal educado...) que también parece caer en una punta personal y aludir a sus modelos algo brevisios (vº 21, junio 8, 1926). La tercera y última mención (vº 43, agosto 15, 1927) es un *Epitafio* que firma Luis Carera:

Escribió cuentos dramáticos
sumamente dolorosos
Como los quistes hidáticos.
Hizo hablar leones y osos
Cáimones y jabalíes.

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

NOTAS SOBRE CINE

Las cintas mediocres
Los «films» nacionales
Los intelectuales y el cine
Kipling en la pantalla

