

HORACIO QUIROGA EN LA BOLSA DE VALORES (Periodismo y literatura, público y mercado)

(...) he sido un valor cotizante en el mercado literario, con las alzas y las bajas que todos conocemos perfectamente.

Horacio Quiroga, 6/1/1928

1. La "edad de hierro" de la literatura

La obra narrativa del escritor rioplatense Horacio Quiroga (1878-1937) casi en su totalidad fue creada para la prensa periódica, para las revistas de actualidades o "variedades" que proliferaron exitosamente hacia la segunda década de este siglo. El propio autor, haciendo ostentación de *homo faber* que no prosigue actividades imprácticas, se ha encargado de llevar hasta el paroxismo una imagen de escritor que, "desde los 29 o 30 años", no escribe "sino incitado por la economía", como se lo dijo orgulloso en una carta a Ezequiel Martínez Estrada.

A medida que su vocación y su prestigio se afirman, comienzan a multiplicarse los textos en defensa de los derechos económicos del escritor, una lucha en la que fue pionero. No sólo porque (como él mismo anotó en el artículo "La profesión literaria", 1928), desde 1893 los periódicos hispanoamericanos empezaron a retribuir económicamente a sus colaboradores, sino porque muchos de sus contemporáneos (caso de Reyes o Larreta), jamás reclamaron paga por sus escritos. Al menos públicamente. Otros, como Rodó o Javier de Viana, también periodistas y al igual que Quiroga de fortuna estrecha, nunca articularon en forma estable y completa (y con tanta persistencia y conciencia "gremial") una defensa de los derechos del escritor.

La del 900 fue la primera generación latinoamericana que además de hacer sus propias revistas literarias para una élite ya no patricia sino mesocrática, se ganó la vida o tuvo que escribir en revistas de "actualidades", donde es el público de masas quien fija las reglas del juego. Quiroga vivió esta experiencia desde principios de siglo y reflexionó sobre ella con una ironía y una agudeza únicas entre sus contemporáneos. No podía soportar que su trabajo no fuera correspondido con una paga digna, por eso dio una pelea sin cortes, pero tampoco pudo desprenderse del prejuicio que le generó esa pelea, la necesidad de mostrarse a los demás como alguien que sabe "negociar" con sus cuentos. Al respecto, señala con razón el crítico argentino Jorge B. Rivera:

(...) el nuevo público requería un producto más "ligero" (...) Las colaboraciones, por otra parte, se pagan (mal o bien), y esa nueva modalidad impulsada por el sesgo profesionalista del nuevo periodismo obliga a un tipo de operación desmitificadora —basta con leer con mediana atención al Horacio Quiroga de "Satisfacciones de la profesión del escritor" y "La profesión literaria"— que se parece más a las verdaderas operaciones de la economía de todos los días con sus paraísos y sus infiernos cotidianos.¹

Aunque con alguna imprecisión cronológica, Quiroga adelantó en su artículo de 1928 un testimonio que vale como una declaración de principios y una revisión de su carrera:

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 *Caras y Caretas*, en 1906, a veinte pesos.

Si no la edad de piedra, como Lugones, Payró y Darío, yo alcancé a conocer la edad de hierro de nuestra literatura.²

Como ya lo ha señalado Angel Rama, estas dificultades de la sociedad y la economía de las primeras décadas de este siglo, representaron para el escritor una endémica "ausencia de editores que reclamaran libros o novelas y, contrapuesta, la demanda creciente de revistas o diarios", que inclinaron hacia este último lado "toda su producción"³. Pero quedaría para el lento cincelado en el taller del escritor, una experiencia no tan sujeta a la obtención de dinero. Fue ésta la escritura de su primera novela, *Historia de un amor turbio*, un ejercicio que nada tiene de tributario con la "religión del arte" (como también dijera Rama) sino que representa la primera prueba a la que Quiroga se somete como "escritor", en el sentido que este hijo estético del siglo XIX (este padre de la renovación de su siglo) creía que tal expresión encerraba: el narrador existe una vez que escribe una novela.

2. Los gozos y las sombras de la escritura periodística

Tanto "sincerismo" (como le gustaba decir), tan ardua lucha por dignificar la tarea de escribir y darle la jerarquía de trabajo socialmente necesario, no significó que se impusiera su concepción del texto narrativo. Siempre fue consciente de las

1. "Caras y Caretas": la economía literaria del mercado"/Jorge B. Rivera, en: *Clarín*, Buenos Aires, 15 de marzo de 1990, p. 2, col. 1.

2. Todas las citas de los artículos de Quiroga sobre literatura provienen del tomo VII de *Obras inéditas y desconocidas de Horacio Quiroga, Sobre literatura*, Montevideo: Arca, 1972. Prólogo de Roberto Ibáñez. Notas de Jorge Ruffinelli. Dirección y plan general de la obra: Angel Rama.

3. *Cuentos. Tomo IV (1905-1910)*, Montevideo: Arca 1968. *Obras inéditas y desconocidas de Horacio Quiroga*. Prólogo de Angel Rama. Notas de Jorge Ruffinelli, p. 9.

transformaciones que la disciplina y las reglas del periodismo operaron en su formación y en sus técnicas de escritura. En su última etapa de trabajo reconoció, con los dientes apretados, el sacrificio de la adaptación de su prosa y la flagelación de su libérrima voluntad imaginativa a tales reglas. Sin embargo, nunca admitió que los temas de sus relatos, además de surgir de sus imperativos interiores, también estuvieron sujetos a las variaciones de la "bolsa de valores literarios".

En un artículo de madurez, "La crisis del cuento nacional" (1928), Quiroga revisó su actividad en el periodismo y, como de costumbre, deslizó algunas pistas autoexegéticas. "El cuentista nace y se hace", señaló en primer lugar, algo similar a lo que García Lorca expresaba en ese tiempo: "Soy poeta por la gracia de Dios y de la técnica". La trivialidad que se aloja en la primera parte del enunciado tenía una importancia decisiva en las ideas estéticas de Quiroga, siempre indignado por la proliferación de literatura de segundo rango, confeccionada por escritores de fines de semana o por "literatos" engolados. La consecución de esas ideas puede rastrearse a lo largo de treinta años de artículos sobre la literatura y su mercado, en textos como "La novela y el público" (1906), "Cuatro literatos" (1909) y, especialmente, en "El impador literario nacional" (1921). En este último demuele a quienes buscan explotar lo llamativo y lo "prohibido" para vender sus folletines (una forma de difusión que prosperó como nunca en la década del veinte), con títulos sensacionalistas a la usanza de "La percantita llorona" o "Bombón barato", y con nada modestos anuncios sobre sus autores como: "Del más grande de los novelistas geniales contemporáneos". Antes, en 1918, José Pedro Bellán, un narrador uruguayo que tiene múltiples puntos de contacto con Quiroga en el análisis de la sociedad, intercalaba en su novela *Doñarramona* una crítica del mismo tenor.

El segundo punto, en el que reafirma el oficio de escribir (el cuentista (...) se hace"), tiene una explicación complementaria y autobiográfica:

(...) Luis Pardo, entonces jefe de redacción de *Curas y Caretas*, fue quien exigió el cuento breve hasta un grado inaudito de severidad.

El cuento no debía pasar entonces de una página, incluyendo la ilustración correspondiente. Todo lo que quedaba al cuentista para caracterizar a sus personajes, colocarlos en ambiente, arrancar al lector de su desgano habitual, interesarlo, impresionarlo y sacudirlo, era una sola y estrecha página. Mejor aún: 1256 palabras.

Estas constricciones lo ayudaron a interiorizar las normas del género que había aprendido en sus devotas lecturas de Poe, Bret Harte (a quien admiró por su prosa "concisa y tajante"), Kipling, Chejov y Maupassant: la brevedad, la concentración de la anécdota, la desconfianza hacia el adjetivo, la férrea línea de tensión que "toma al lector de la mano" y lo lleva "de principio al fin", sin digresiones. Pero también la actividad periodística lo llevó a ciertos descubrimientos personales por los que no habían pasado sus pocas historias de *Los arrecifes de coral*. Estos cambios ya los hizo notar Angel Rama:

La revalorización de la anécdota, reconociéndola como el centro definidor del cuento; la superior consideración de la línea argumental a la cual se pide establezca el dibujo del relato con una nitidez que facilite la captación inmediata por todo público, responde parcialmente a los rasgos de la demanda que satisfacían los diarios masivos de la época. Para lograrlo Quiroga apela al *fait divers* o sea a la mera anécdota realista, al *sucedido*, aun aquel que sólo incita la curiosidad realista sin otra connotación de trasfondo, misterio, raíz significante. Esta línea nueva la impone, ante todo, el *pane lucrando* de su trabajo (...) (Cf. nota 3, p. 10).

Para conservar la regularidad con que colaboró en las revistas de actualidades construyó muchas narraciones de circunstancias, hechas a la medida de su público. Encerrado en el centro de la selva misionera es evidente que sólo revisando las publicaciones donde colaboraba podía percibir cuáles eran los gustos de los consumidores. Supo así que dos grupos de receptores eran un público atento o por lo menos bastante seguro; desde el principio advirtió la espera atenta de una masa de lectoras mujeres. A cierta altura de su carrera, vio que la creciente alfabetización que en las dos márgenes del Plata venía operándose desde la década del setenta del pasado siglo (con las reformas impulsadas por Sarmiento en la Argentina y Varela en el Uruguay) creaba otro público de compra obligatoria: los niños.

3. El mercado "mujeril": pudor, deseo, amor y sexo

La afición femenina de las grandes ciudades del Plata era el más fuerte. Mujeres de clase media que, encerradas en su hogar, tenían tiempo para invertir en la lectura, tiempo para pensar en amores difícilmente posibles por la vigilancia y el castigo que la moral dominante les imponía.

En sus dos novelas y en casi una treintena de cuentos, el amor colonizó el centro temático de la historia. Y en total estas páginas ocupan un quinto de todo lo escrito en su carrera literaria. La mitad de sus cuentos "de amor" no ingresaron jamás a ningún libro (en *El Salvaje*, 1920, fue más concesivo porque de quince relatos siete pertenecen a este grupo) y aunque nunca le sobraron oportunidades para publicar sus libros no fue por ausencia de ellas que los desplazó. Seguramente quiso olvidarlos, porque la mayoría de ellos sí los había escrito "incitado por la economía", entusiasmado por la aceptación que tenían en el mercado. Al final de su carrera, cansado ya de literatura por encargo, extenuado por una profesión que le había exigido mucho y ya no la consideraba sino una entre tantas, quiso emprender otros proyectos. Fue entonces cuando comenzó a quejarse de ese sistema de producción y lectura:

(...) *El Hogar*, si no me equivoco (...) *Atlántida*, *Caras y Caretas* y demás, están exclusivamente al servicio de la sociedad mujeril, su literatura.⁴

4. Carta de abril 24, 1935 a César Tiempo (seud. de Israel Zeitlin), en: *Cartas inéditas y evocación de Horacio Quiroga...*, Montevideo: Biblioteca Nacional. Departamento de Investigaciones Literarias, 1970. Presentación de Arturo S. Visca, p. 43.

Ese mismo día, la misma idea, la misma queja se expone ante su fiel corresponsal Martínez Estrada:

*Crítica se hartó de mi colaboración con la tercera enviada (...) Es digno de notar el carácter feminista -femenino mejor- de nuestras revistas (...)*⁵.

En muchas etapas de su vida se había tentado con ese filón de público "mujeril". Además de la necesidad material, privaba el deseo de establecer un contacto editorial fluido y un vínculo más sólido con lectores (lectoras) que le aseguraban continuidad a sus textos de ocasión, y a los otros. De ahí la proliferación de sus historias de amor. Muchas de ellas son anécdotas menores -"La llama" (*El Salvaje*), "Dieta de amor" (*Anaconda*, 1921), -"La segunda novia" (*Más allá*, 1935)-; pero todas revelan un conocimiento muy fino de la psicología femenina de la burguesía urbana rioplatense a la que desprecia sin disimulos. Aflora, paralelamente, un acrimonioso juicio social cuando describe jóvenes reprimidas, deseosas de noviazgo, en ocasiones sedientas de sexo, vigiladas por matronas implacables o bien manejadas por madres decadentes o algo corrompidas o ansiosas por cerrar trato matrimonial conveniente.

No todas sus anotaciones al respecto estuvieron provistas de un análisis complejo de la realidad, tampoco siempre se mantuvo fiel al estatuto de lo cotidiano ni a la mirada "objetiva" que Rodríguez Monegal definió en sus cuentos misioneros en un ensayo fundacional⁶. Con frecuencia cayó en el clisé, en la defensa implícita de la moral pequeño burguesa que condenaba. En su última novela, *Pasado amor* (1929), uno de estos estereotipos está muy marcado: la pureza virginal de la chica de "buena familia" contrapuesta a la libre sensualidad de una joven de piel cobriza, hija de un mensú. Hay, también, un modelo de "novio" típicamente quiroguiano que se va armando a través de una multitud de ficciones: con más años que la muchacha, muy a menudo en estado de viudez, ateo, huraño pero gentil, en otras ocasiones bastante poco observador de las normas de urbanidad burguesas. Con este esquema se maneja en la novela postrera, pero también en buena medida en *Historia de un amor turbio*, la primera de sus novelas redactada dos décadas atrás, en 1908. En tanto que en el cuento "Sylvina y Montt", escrito a medio camino de estas dos experiencias (fue publicado en *La Nación* de Buenos Aires, el 27 de abril de 1921) el modelo llega al máximo. Aquí otra vez asiste una historia de amor entre un hombre maduro y la apetecible adolescente, respaldada por su madre, una relación que no es posible por una baja autoestima del personaje masculino. En sus cuentos "de amor" una mujer es, siempre, el motivo del fracaso, aunque las variantes pendulan de un extremo al otro: desde la mujer que se desea y hasta se posee sexualmente, claro que a espaldas

5. Carta de abril 24, 1935 a Ezequiel Martínez Estrada, en: *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*, Montevideo: Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1959. Prólogo y notas de Arturo S. Visca, p. 84.

6. *Objetividad de Horacio Quiroga*/ Emir Rodríguez Monegal, Montevideo: *Número*, 1950. (Originalmente en la revista *Número* Montevideo, Nº 6-7-8, 1950). Recogido en: *Las raíces de Horacio Quiroga*, Montevideo: Aisr, 1961.

de la esposa o novia "oficial" (eso en "Una estación de amor" y *Pasado amor*) hasta la mujer, casi siempre adolescente—con la excepción del cuento "Lucila Strindberg"—deseada físicamente pero no poseída, como en la mayoría de los casos, sobre todo en el primer período, el que ronda la publicación de *Historia de un amor turbio*.

Este amor torturado, "turbio", tan pletórico de "flirts", infiltrado cada vez más de insinuaciones masturbatorias (y de ello "Tres cartas... y un pie" es el ejemplo principal) tenía que ser atractivo para las martirizadas conciencias de las jóvenes del Novecientos rioplatense, prisioneras de las convenciones de su tiempo, del rigor de las costumbres, del empaque en el vestir y en el proceder. El sinsabor del fracaso amoroso, la corriente insatisfacción erótica que impera en los relatos de Quiroga, podían oficial como un especie de catarsis para sus pulsiones sexuales más intensas y contenidas.

Esta aherrojada mentalidad de las féminas montevidéanas había sido estudiada con desenfreno y con furia por el poeta Julio Herrera y Reissig en un largo ensayo que sólo se publicó ochenta años después de escrito. Hasta tal punto corrían las represiones morales en la franja platense oriental⁷. Los historiadores José Pedro Barrán y Benjamín Nahum han estudiado prolijamente este sector clave de las mentalidades de la época⁸, pero algunos casos de un relevamiento que hicimos del año 1908 en la revista *Caras y Caretas*, refuerzan tal rastreo y ofrecen una perspectiva doblemente válida: desde la publicación argentina (aunque de enorme difusión en la otra orilla) donde Quiroga colaboraba intensamente en esa fecha y desde la lectura posible que el "público mujeril" podía hacer de sí mismo. A través de dos ejemplos podrá espíarse, por lo menos, cuáles eran los ingredientes psicológicos, los hábitos físicos e indumentarios que tenían esas lectoras.

En un artículo titulado "El arte de adelgazar", un médico que no firma advierte:

Yo tengo una cosa fuera de toda discusión, que la mujer gruesa es una verdadera madeja de nervios. Su susceptibilidad alcanza un alto grado de desarrollo, y es sensibilísima al ambiente y a cualquier género de influencia; tiene marcada tendencia al histerismo y raramente goza de buena salud (...) Por regla general noto que mis pacientes se aprietan con exceso el corsé, sus músculos quedaban como encerrados dentro de una jaula de acero. Con frecuencia las mujeres gruesas se ponen lazos al cuello o corbatas que las oprimen mucho (...)⁹

Otro artículo, también sin firma de la misma revista, reseña "La moda femenina en 1908", ejemplo de discreción, austeridad casi monacal y, sobre todo, severo ocultamiento del cuerpo:

7. *El pudor. La cachondez*/ Julio Herrera y Reissig, Montevideo: Arca, 1992. Edición crítica, Prólogo y notas de Carla Giaudrone y Nilo Berriel.

8. *El Uruguay del novecientos*/ José P. Barrán-Benjamín Nahum, Montevideo: Banda Oriental, 1979. (Tomo I del plan "Batlle, los estancieros y el Imperio Británico"). Es también imprescindible al respecto la consulta de: *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*/ José Barrán, Montevideo: Banda Oriental, Tomo II ("El disciplinamiento, 1860-1920"), 1990.

El folleto de Domingo Arena, que está citado en el primero de los libros, se titula: *Divorcio y matrimonio*.

9. "El arte de adelgazar"/s.f., en: *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Año XI, Nº 483, 4 de enero de 1908.

De mañana se llevaba la pollera corta, pero los modelos más aceptados son los que tienen la pollera bien larga y muy amplia (...) El negro y el marrón son los colores más en moda (...) Las mangas son a pliegues (...).¹⁰

El narrador se nutría de la realidad para sus ficciones, así no es descabellado suponer que en sus largas ausencias selváticas de las noches "de la *saïson* social de Buenos Aires" (como dice el texto antes citado), tomara nota de estos mismos avisos, observara cuidadosamente las notas gráficas de "sociales" y las propuestas de las tiendas de mayor prestigio. Con esos materiales podría edificar una mujer a la medida de sus cuentos "de amor" para pequeño-burguesas.

El hartado probado recato femenino dominante explica la cautela con que el escritor debió enfrentar lo sexual, explica la constante elusividad de su discurso que, manejado con su habilidad proverbial, era capaz de despertar los de monios secretos y prohibidos. Ejemplos de este deslizamiento meticuloso por el tema sobran. Así, en el cuento "La llama", se narra la pasión incontenible de Berenice, una niña-mujer, que se sienta en la falda del narrador-protagonista, quien con una extrema destreza para mostrar y ocultar a la vez sugiere un orgasmo:

Mientras avanzó, se desarrolló y concluyó mi partitura, sus ojos no se apartaron de los míos, ni los míos se apartaron muchas veces de su mirada (...) Pero yo vi perfectamente, perturbado a mi vez por mi propia obra de fiebre, que la mirada de Berenice se encendía en la misma pasión (...) Sentí en mi brazo el calor de su tierna cintura, y vi que en el crepúsculo de sus ojos entornados no quedaba ni rastro de un alma de niña. Aquellos veinte minutos de huracanada pasión acababan de convertir a una criatura en una mujer radiante de juventud, de ojos ensombrecidos en demente fatiga.¹¹

Pero Quiroga cuida mucho sus relaciones con los receptores, de manera tal que en las versiones de prensa estas efusiones siempre se atenúan. Interesa destacar que este cuento, aparecido en *Fray Mocho* el 31 de diciembre de 1915, llevaba el nombre de la niña que el "delirio" del narrador-protagonista transforma en objeto sexual.

Es muy significativo que, en rigor, la *única* descripción de la cópula en *toda* la obra de Quiroga ocurre en la segunda parte del cuento "El salvaje" ("La realidad"), que refiere las aventuras del hombre y la mujer primitivos. Tómese en cuenta que el pudor queda a salvo, queda eximido de todo escándalo o toda posible acusación de pornografía por tratarse de un erotismo casi "de transición", casi animal, donde nunca se menciona el amor. Sin embargo, el relato todo es un viaje a los orígenes del hombre, a sus instintos originarios y permanentes. Referir la sexualidad, aun en este contexto tan lejos de la "civilización", es una forma de convocarla para el lector y de enunciar su papel esencial, todo hay que hacerlo con cuidado. Así se lo presenta

10. "La moda femenina en 1908"/s.f., en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Año XI, Nº 483, 4 de enero de 1908.

11. "La llama", en: *El Salvaje*/ H. Q., Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones, 1920, p. 149.

en versión original aparecida en *Caras y Caretas*, Nº 615, el 18 de julio de 1910 con el título "Cuento terciario":

Súbitamente la hembra se lanzó al suelo, y el hombre hizo lo mismo. Ambos cayeron y permanecieron en cuatro patas, como aturridos por la congestión de la bestialidad que los inundaba aún. La hembra fue la primera en incorporarse ante el segundo bramido del macho, erizado de celo.

Dio un prodigioso salto hacia arriba en el preciso instante en que el hombre se lanzaba contra ella. Pero el violento manotón se perdió en el aire, y entonces comenzó la persecución terciaria, jadeante, sin cuartel (...) La hembra exhausta se lanzó de nuevo al suelo, e irguiéndose, recostada a un árbol, lanzó un agudo bramido. Pero el hombre caía ya sobre ella, y durante un minuto la lucha se desenvolvió entre feroces gritos de pasión y rabia. La hembra, defendiéndose, mordía cuanto le era posible. El hombre, que estrujaba y domeñaba solamente, mordió al fin. El chillido de la hembra puso fin al combate, y momentos después, amansados, se incorporaban con un sordo gruñido de rendida conciliación.

En la versión definitiva hay cambios sustanciales, y aunque es válido pensar que existen diez años de maduración y de cambios tanto personales como sociales, las modificaciones seguramente se rigen más por la adecuación de su discurso a un receptor que ya no censura, que ya no tiene el filtro del jefe de redacción de la revista. En el libro el escritor gana en libertad:

Súbitamente la hembra se lanzó al suelo, y el hombre hizo lo mismo. Ambos cayeron y permanecieron un instante en cuatro patas, como aturridos por la congestión de bestialidad que los inundaba aún. La hembra fue la primera en incorporarse ante el segundo bramido del macho erizado de celo, y dio un prodigioso salto hacia arriba, en el preciso instante en que el hombre se lanzaba sobre ella. Pero el violento manotón se perdió en el aire y entonces comenzó la persecución terciaria, jadeante, sin cuartel (...) Al fin la hembra, exhausta, se deslizó a tierra, e irguiéndose recostada a un árbol, lanzó un agudo bramido. Pero el hombre caía ya sobre ella, y durante un minuto la lucha se desenvolvió entre feroces rugidos de pasión y rabia. La hembra, defendiéndose, mordía cuanto le era posible. El hombre que estrujaba y domeñaba solamente, mordió al fin. El chillido de la hembra herida puso fin al combate, y momentos después los amantes, amansados, se incorporaban con un mutuo gruñido de goce. (*El salvaje*, *ibid.*, p. 22).

Las precavidas variantes textuales señalan un aumento de la sensualidad en la versión definitiva (o texto-base). De tal modo que la preposición "contra" indica cierta idea de lucha de participación erótica, en tanto que "sobre" apunta a la imagen anterior y asimismo describe una posición sexual. Y la más evidente está en la conclusión: hombre y mujer primitivos, una vez concluido el acto sexual, en 1910, "se incorporan con un sordo gruñido de rendida conciliación", mientras que en 1920 evita todo eufemismo y los llama directamente "amantes" y el "gruñido" ahora es "mutuo", y la única conciliación que resta es la del "goce", sin velos.

Esta veta folletinesca en la producción de Quiroga o bien amortiguó los efectos positivos de la disciplina periodística en la composición del cuento, o bien constituyó

la cara perversa, el lado oscuro del sistema de producción textual que tuvo que tolerar, al que debió adaptarse. Sin embargo, a medida que el narrador madura y su firma empieza a cobrar reconocimiento y algo más de valor financiero, lentamente va despojándose de los estereotipos estudiados. Así, en el cuento "En la noche", que apareció en *Caras y Caretas* el 27 de diciembre de 1919 y fue recogido en *Anaconda* (1921), la misma mujer ciudadana y burguesa que al comienzo del relato "se ciñe un vestido a la cintura" que, además, "le queda muy bien", es la que para salvar a su marido lucha sin tregua en una embarcación precaria hasta que logra dominar al indomable río Paraná. También en las mujeres frágiles acude una cierta metamorfosis ancestral en la selva todopoderosa, el instinto de supervivencia y de defensa supera todo molde de "delicadeza" femenina. Quiroga decidió correr así el riesgo de sustituir un estereotipo femenino por otro: del burgués al selvático. En tanto estructuras dinámicas, los personajes de sus cuentos realistas estuvieron sujetos a los cambios históricos esenciales y a las contingencias sociales del tiempo en que fueron engendrados. De ahí las variantes que se han cotejado, de ahí la evolución en la perspectiva sobre la mujer, el sexo, las propias opiniones del narrador cada vez más audaces, de tal forma que de a poco las declaraciones de masculinidad del narrador, al principio soterradas, van a hacerse cada vez más explícitas. De ahí que, sólo en 1908 se hubiera atrevido a plantear una alta temperatura erótica, pero eludida a partir del "doble sentido" y otros procedimientos retóricos, y eso en una novela, *Historia de un amor turbio*, que no fue adelantada en la prensa, salvo un fragmento "muy inofensivo".¹²

Pero no necesariamente algunas de las condescendencias de Quiroga con el gusto masivo perjudican las opciones temáticas de sus relatos. Al contrario, en múltiples aspectos los beneficia el haber nacido para los periódicos, esos que Borges denostaba "museos de minucias efímeras".

En lo que respecta al mundo opresivo de la mujer burguesa del Novecientos sus ficciones dejan escapar, con mucha astucia, más de un mensaje de censura a la represión, y más de una guiñada (siempre ostentosa de su masculinidad) sobre los atajos para esquivar la mirada escrutadora del sistema moral imperante: "(...) en la selva novios y novias son sumamente agradables", escribe en "Miss Dorothy Phillips, mi esposa", un relato aparecido como folletín y, por lo tanto, de gran

12. El fragmento de *Historia de un amor turbio* aparecido en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, N° 526, 31 de octubre de 1908, reproduce el cuadro narrativo I, ausente por completo de toda referencia sexual.

En cuanto a la masculinidad que va *in crescendo*, puede verse desde este cauto "decreto", un poco cursi: "si yo fuera dictador decretaría la muerte de toda mujer que presumiera de hermosa, teniendo los ojos feos", en "Miss Dorothy Phillips...", que pasa en uno de sus últimos relatos ("Su ausencia"), a hablar de la "facilidad de seducir a una pollera" (incluido en: *Más allá*.) Y, contemporáneamente, en la versión definitiva del cuento "El globo de fuego", cuento que nunca recogió en libro (aparecido en *Caras y Caretas* el 24 de agosto de 1907 y prácticamente reescrito en *El Hogar*, N° 844, 18 de diciembre de 1925) dispara una confesión muy sincera que lo haría enemigo de cualquier reivindicación feminista: "todos tenemos la vanidad del buen gusto, por lo cual es muy difícil que anunciemos, sin disculpas a otro hombre que nos hemos enamorado de una mujer fea". Esto no se encontraba en la versión original.

difusión y aceptación femenina. Debe tomarse en cuenta, además, que todos estos relatos aparecieron en Buenos Aires, donde la rigidez moral de la burguesía era aún mayor que en Montevideo, donde desde el propio gobierno batllista ("aliado natural del feminismo", como dicen Barrán y Nahum), se impulsan reivindicaciones de los derechos femeninos con la oposición de una Iglesia bastante debilitada (todo lo contrario a lo que ocurría en la otra orilla). En un folleto aparecido en 1912, Domingo Arena, un político batllista de primera fila, escribió:

En cada casa donde hay una muchacha casadera, se espera ansiosamente al marido y se recibe por regla general al primero que llega, por el justo temor de que no aparezca otro (Cit. en nota (*), p. 73).

En esas casas se recibía *Caras y Caretas*, *Fray Mocho* o *Plus Ultra*, u otras revistas donde los cuentos de Quiroga alimentaban la imaginación de sus voraces consumidoras, actuaban sobre su conciencia y su sensible afectividad alerta a la llegada del novio ideal.

Otra interesante actitud derivada de su profesión de escritor de periódicos, fue la permanente apertura hacia la modernidad a la que debió estar atento para hablarle a su público en el lenguaje que conocía y con los referentes inmediatos que iban modificando la vida cada vez con mayor velocidad.

Ya por los cuentos de la década del 10, y aún antes, circulan veloces automóviles ("El gerente", 1906; "El retrato", 1910; "Miss Dorothy Phillips...", 1919); cruzan numerosos "aeroplanos" ("El balde", 1912 "El hombre sitiado por los tigres", 1919; se habla por teléfono, se anda en tranvía, se alude a la invasión de la publicidad ("las infinitas marcas de cigarrillos que se ven cada día", en: "Miss Dorothy..."). El "cinematógrafo" conquista una multitud de cuentos, y esto en la época que la *intelligentsia* rioplatense despreciaba el cine, ya sea porque constituye un espacio de referencia en los hábitos de los personajes, sea porque en él se desarrollaba la acción ("El vampiro", "La segunda novia", "El espectro", relato el último que prefigura el planteo formal del film "La rosa púrpura de El Cairo", de Woody Allen).

En otros casos a la habitual tarea de reconstrucción de los textos cuando pasan de la revista al libro, se agrega el ajuste de las notas contextuales. Un ejemplo representativo lo constituye el cuento de amor "Un idilio". En la primera versión en prensa (diciembre 11, 1909) los personajes pasean en "carruaje", muchos años después cuando entra a formar parte del libro *El Salvaje* (1920), los mismos personajes aparecerán "vagando en auto". Otras precisiones, aparentemente maniáticas, tienden igualmente a modernizar su narración: una herencia que en la versión de 1909 se tasa en cien mil pesos crece, inflación mediante, a trescientos mil en 1920; muchos diálogos y redundancias de todo tipo se eliminan en prosecución de un texto más seco, más realista, menos hecho con el molde de las páginas de revista.

4. El mercado infantil: el "negocio" de un precursor

A determinada altura de su carrera literaria, Quiroga advirtió que, dadas las circunstancias históricas y sociales que estaban operándose por primera vez (masividad de la alfabetización, apertura de la educación a nuevos modelos pedagógicos, presupuestos generosos en el área), los niños eran otro grupo de lectores que podía rendirle algunos dividendos. Hacia 1916, cuando orillaba el centenar de cuentos publicados, en un conjunto que a 1934 era de 170 (según cálculo aproximado del autor), Quiroga acrecentó la producción de relatos "para los niños" con varios grupos de textos: los cuentos de la selva, las "cartas de un cazador", las pequeñas crónicas seriadas en "De la vida de nuestros animales", estas últimas reunidas en volumen treinta años después de su muerte¹³. Una carta remitida desde San Ignacio el 18 de agosto de 1916 a Luis Pardo, el implacable secretario de redacción de *Caras y Caretas*, certifica el nacimiento de ese afán:

Van ya dos veces que Ud. me promete carta más detallada. Hágalo, sea siquiera tocando esto: ¿siguen interesándole cuentos de chicos? ¿Quiere que siga en lo hecho, o que alterne?¹⁴

Durante ese año Quiroga encara el proyecto de los relatos "de la selva", todos subtítulos con el muy llamativo: "los cuentos de mis hijos"; cuando pasen a la primera edición en libro se llamarán *Cuentos de la selva para los niños*, 1918, título más amplio aún. Entre mayo y agosto aparecen los cuatro primeros, al año siguiente saldrán otros tres en diversas revistas (*Fray Mocho*, *P.B.T.*, *El Hogar* y *Caras y Caretas*). Fueron éstos los textos creados con la mayor expectativa mercantil-literaria que había imaginado hasta ese momento. La intención era transformar el libro en manual de lectura oficial para un curso de la enseñanza primaria uruguaya. Un "negocio", así se lo confiesa a José María Delgado en una carta de junio 8, 1917, donde no oculta su confianza en la influencia de sus amigos en el gobierno para que el proyecto se consolide. Aún más: busca el contacto con las personas gravitantes en el gobierno uruguayo que se interesan en su propuesta estética, como bien lo documenta la única epístola que se conserva dirigida a Alberto Lasplaces desde Buenos Aires el 23 de mayo de 1918. Pero no es una aproximación viscosa o cínica, sino que encara el asunto como un "negocio" con toda franqueza, sin otra voluntad que la obtención de un medio de vida seguro a través de sus textos.

13. *De la vida de nuestros animales*, Montevideo: Arca. *Obras inéditas y desconocidas de Horacio Quiroga*, 1967. Prólogo de Mercedes Ramírez de Rossiello. Notas de Jorge Ruffinelli.

14. "Cartas inéditas de Horacio Quiroga", en: *Revista de la Biblioteca Nacional*, N° 18, 1978. Presentación de Arturo S. Visca, p. 35.

Espero con mucho gusto sus libros. Y si Ud. tuviera deseos en cualquier momento de charlar sobre un libro escolar de cuentos para niños que tengo intenciones de publicar en estos meses, me agradecería mucho. Su posición oficial me puede dar buenas luces.

Lo saluda su affmo. /H. Quiroga¹⁵

Fue a este libro, hoy de fatigada consulta en las escuelas uruguayas y en buena parte de América Latina, al que entonces se lo desestimó. No hubo gestión oficial *sub sun corda* que pudiera salvar su "negocio". Delgado y Brignole explicaron las extrañas razones de ese rechazo en su entrañable biografía de Quiroga:

(...) cuando se pasó su propuesta a informe de los inspectores escolares, éstos lo produjeron de modo lapidario: tal tiempo de verbo estaba mal colocado, esta cláusula quedaba sin sentido, aquella repetición de vocablos denotaba pobreza y mal gusto (...) el libro desvirtuaba el propósito clásico de la fábula infantil: carecía de moraleja.¹⁶

La rapidez con que se precipitó (y luego se despeñó) el "negocio", hizo que siete de los ocho cuentos del libro aparecieran en publicaciones periódicas entre el 19 de mayo de 1916 ("Los cocodrilos y la guerra", en *Fray Mocho*) y el 22 de junio de 1917 ("El paso del Yabebiri", en *El Hogar*). Este plazo es brevísimo si se tiene en cuenta el habitual sistema de creación de sus libros. Desde el volumen anterior a *Cuentos de la selva* (*Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917)) y todos los que le suceden, fueron armados recopilando textos de distintas épocas, separados a veces por décadas de su composición primigenia, sometidos, eso sí, a rigurosos procesos de reescritura y corrección.

Estos cuentos tuvieron otra peculiaridad, un pre-original de larga procedencia oral, porque fueron inventados y contados a sus propios hijos en las muchas jornadas compartidas en la selva. Así nos ha llegado el previsible origen de estos relatos a través del testimonio que Darío Quiroga Cirés le comunicó a Emir Rodríguez Monegal en 1949¹⁷. Ya el propio autor hizo notar que el uso de "Chiquitos míos", la frase formularia que se emplea encabezando cada una de las "Cartas de un cazador", proviene de ese espesor oral voluntariamente hecho práctica diaria de años:

Quien escribió estas cartas fue un padre: y las escribió a sus dos hijitos, en el mismo lenguaje y en el mismo estilo que si hablara directamente con ellos.

15. "Carta inédita de Horacio Quiroga [Alberto Lasplacés]", en: *Marcha*, Montevideo, Año XX, Nº 943, 26 de diciembre de 1958, p. 5. Nota introductoria de Tabaré di Paula.

16. *Vida y obra de Horacio Quiroga*/ José María Delgado-Alberto J. Brignole, Montevideo: Claudio García editor, 1939, pp. 251-253.

17. "Muchos de estos relatos (que luego escribiría y publicaría) fueron inventados en los primeros años de los chicos, cuando aún vivía la madre; otros corresponden, sin duda, al período de la viudez en San Ignacio o a la instalación en Buenos Aires", en: *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*/ Emir Rodríguez Monegal, Buenos Aires: Losada, 1968, p. 185.

Aunque fueran pensados como "negocio", es necesario advertir (para despejar toda duda) que Quiroga no escribió sus cuentos como tratándose de una mercancía cualquiera, únicamente como una forma de ganarse el pan, sino que los ajustó a sus principios estéticos, que si siempre estuvieron en delicado equilibrio con las exigencias del mercado, nunca lograron transformarlo en un vil negociante. Si lo hubiera sido, la advertencia de los inspectores escolares sobre que estos cuentos "desvirtuaba[n] el propósito clásico de la fábula infantil: carecía[n] de moraleja" (según la fuente antes citada), podría haberse salvado. Pero Quiroga no podía transar con la destrucción de la estructura básica de sus textos que, precisamente, se caracterizan por la ausencia deliberada de conclusión moral manifiesta, expuesta como colorario (con la posible excepción del poco firme relato "La abeja haragana") y por el rescate de valores en el animal que el hombre pierde o carece (la intrepidez, la generosidad, la valentía, el trabajo colectivo y solidario). También, como lo ha señalado recientemente Jorge Lafforgue —apoyándose en una tesis de Guillermo García— es posible percibir en el libro de 1918 los primeros avances de otra tendencia que tiene fluidas relaciones —por ejemplo— con los cuentos "Las rayas" (enero 12, 1907) y "Los destiladores de naranja" (noviembre 15, 1923). Y desde el punto de vista crítico abre una perspectiva de análisis nuevo sobre estos cuentos:

(...) aquella otra vertiente de la metamorfosis, la humanización de los animales, apunta también a relativizar, si bien indirectamente, la concepción positivista del hombre como único ser racional, o de la razón como elemento fundante de lo humano. Rasgo que aleja a Quiroga de su maestro Kipling y lo acerca a su contemporáneo Kafka. Rasgo (des)leído en clave esópica: aunque no así por Augusto Monterroso (recordamos: autor de *La oveja negra y demás fábulas*).¹⁸

Es posible, además, que a las acartonadas autoridades escolares no les resultase del todo convincente el constante empleo de la violencia, y aun cierta delectación en la exposición de la muerte de los animales (que llega a sus extremos en las "Cartas de un cazador"). Y este punto era, para Quiroga, seguramente el más innegociable, el que conformaba el tejido más sólido, el que vincula a estos relatos con los demás cuentos selváticos y con todas sus ficciones. Como lo han explicado tanto Mercedes Ramírez como Angel Rama, el niño al que le habla Quiroga no es una construcción psicológica precisamente angelical, sino una especie de *homunculus*, (tal como quiso formar a sus propios hijos), duros y tiernos a la vez, inquietos y observadores de las cosas, conscientes de que la vida es juego, pero también peligro y muerte. Desde ese punto de vista sus cuentos para niños son una incursión intensa en las tomas de la realidad en que más creía. De ese modo:

18. *Los desterrados y otros textos. Antología, 1907-1937*. Edición, introducción y notas de Jorge Lafforgue, Madrid: Castalia, 1990, pp. 90-91. El interesante trabajo de Guillermo García ("Notas para una contralectura de Horacio Quiroga"), indica Lafforgue, fue publicado en una tirada a mimeógrafo por la Universidad de Lomas de Zamora en 1987. Sólo conocemos el detallado resumen que hace Lafforgue, el que cita en la larga nota 30 a su introducción.

(...) no quiso nunca escamotear a sus hijos la existencia del sufrimiento, aun de la crueldad, porque supo claramente que no podía resguardarlos para siempre en una campana incontaminada, sino que debía ponerlos progresivamente en contacto con el mundo real.¹⁹

Hay otro aspecto muy atractivo de estos cuentos que, hasta donde hemos investigado, no se ha señalado todavía. Del cotejo de todas las versiones impresas de estos textos en vida de Quiroga, resulta que introdujo cambios sustanciales a dos de los *Cuentos de la selva*: el que tituló en 1918 como "La guerra de los yacarés" se llamaba, como ya vimos, en su publicación original, "Los cocodrilos y la guerra". Mientras que "La gama ciega" se tituló en la versión aparecida en *Fray Mocho* el 9 de junio de 1916 (Buenos Aires, año V, N° 215): "La jirafa ciega". En este último caso las correcciones, los cambios de los personajes-animales son tan grandes que lo obligan a readaptar la historia en consonancia con los hábitos y la morfología de las especies sustituidas. De modo que, prácticamente, estamos ante dos relatos distintos que será necesario estudiar.

En el primer caso, la sustitución del cocodrilo por el yacaré y (promediando el cuento) del hipopótamo por el surubí, no es tampoco resultado del azar, sino de una deliberada intención de regionalizar su propuesta narrativa, acercando animales característicos en anchas fajas de América Latina. Quizás el fracaso del libro como texto escolar decidió este cambio, habiendo quedado con absoluta libertad creativa. O, tal vez, esta última certeza se haya operado cuando se decidió a publicar los *Cuentos de la selva* con el deseo de homogeneizar ("americanizar") la fauna de los relatos. Sólo podemos tentar una y otra opción manejadas en el plano de la hipótesis, ya que no han quedado testimonios epistolares ni de otra índole sobre estos cambios. Sea como fuere, esa decisión final, tal como lo demuestra el cotejo de las variantes, desmonta la hipotética ironía borgesiana y los ataques de la revista *Martín Fierro*. Quiroga hace con Kipling un banquete estético que le permite—antropofagia literaria por medio, como lo proclamaría poco después Mario de Andrade—iniciar un trayecto narrativo desconocido en la literatura para niños de América Latina.

No es posible descartar que, pese al escaso tiempo transcurrido entre las versiones en prensa y la salida del libro de imprenta, Quiroga haya reformulado su propuesta narrativa desde una fauna más "universal" a otra americana o más estrictamente argentina. La primera está más ajustada a los cánones literarios para consumo europeo que le son contemporáneos (Kipling, Salgari, etcétera) provenientes de la fauna africana y de amplio dominio en el europeizado Uruguay, país que carecía de un plantel zoológico rico dada la austeridad del paisaje de la pradera que ocupa. Inversamente, como se dijo, la reestructura de estos dos relatos pudo darse una vez fracasado el proyecto de texto escolar, en tanto el volumen no poseía otros

19. Prólogo a la selección *Cuentos para mis hijos*/ Angel Rama., Montevideo: Arca, 1990, p. 7. (Primera edición: 1969). Las opiniones de Mercedes Ramírez pueden consultarse en el prólogo a la edición citada en nota (13).

animales exóticos en esta zona de América; se alcanzaba así uniformidad regional con la apelación de animales comunes (y tan típicos) en el norte argentino. Animales familiares para cualquier niño y familiares para cualquier inspector, por cuyos ojos pudieran pasar intentos editoriales del mismo tono que nunca abandonaría.

En efecto, en 1931 pudo vengarse de la insólita mala pasada del magisterio oriental, pero en la otra margen del río "de sueñera y de barro" (*Borges dixit*). Porque a partir de entonces las autoridades escolares argentinas admitieron como texto para 4º grado otro proyecto del mismo calado que el anterior, pero más afín a las exigencias curriculares: el volumen *Suelo Natal*, relatos y breves "lecturas", estructurados como "Lecciones" y redactado junto con Leonardo Glusberg. Este era un escritor que firmaba con el seudónimo de Enrique Espinosa; era editor pero sobre todo profesor en el Colegio Nacional "Carlos Pellegrini" y maestro en escuelas primarias en Buenos Aires. Era, en suma, un nexo institucional adecuado para este tipo de transacciones, un conocedor del oficio de enseñar y de leer libros escolares.

Pero la decisión de producir libros de esta clase no se detuvo allí, como lo prueba este pasaje de una carta a César Tiempo desde San Ignacio, el 24 de febrero de 1935:

Ando ocupado *retocando* el libro de lectura Glusberg-Quiroga, con tiro a la provincia de B. Aires. Si cuaja, gran negocio, según mi socio. Haremos además, en estos meses, otro libraco para 5º y 6º grados. Bella tarea ésta de los textos, por la facilidad. *Supóngase!* (*ibidem*, p. 39).

La muerte, ocurrida en febrero de 1937, interrumpió los nuevos intentos. Pero en los tiempos más difíciles, cuando se había separado de su segunda mujer, cuando su hija tramitaba el divorcio, cuando las relaciones con su hijo Darío se habían hecho difíciles, cuando soñaba con desvincularse del periodismo pero el estipendio diplomático uruguayo le estaba suspendido, cuando la correspondencia íntima registra como nunca la soledad y la pobreza, este libro que nunca llegó a ser un "negocio redondo", por lo menos le acercó un frágil alivio financiero. De este modo se lo hizo saber a su "hermano" Ezequiel Martínez Estrada el 10 de octubre de 1935:

Y ahora recuerdo que Leonardo Glusberg me acaba de asegurar remisión de fondos pedagógicos para fines de noviembre, a más tardar. Seguro, pues (*ibidem* p. 88).

Pablo Rocca
Uruguay