



Horacio Quiroga y la vida en el cuento

Rocío Muñoz Vergara¹

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades

Universidad Nacional de Rosario

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Romuver82@gmail.com

Resumen: De la misma manera que las ficciones de Horacio Quiroga se preguntan con asiduidad qué es la vida, cómo podría generarse artificialmente o cómo debería ser vivida, también sus artículos teóricos sobre la confección de historias tratan de elucidar cómo hacer para que un cuento parezca vivo, para que respire vida, para que viva.

Los distintos procedimientos que propone para tal fin aluden, como en las normativas clásicas, a criterios semánticos y sintácticos, pero en cambio no apuntan a la representación sino a la obtención de la vida, lo cual sólo podría conseguirse a partir de la sofisticación de un artificio. Aplicarlo con menor o mayor éxito dependerá de la experiencia previa, entendida en sus dos vertientes: en tanto perseverancia en la experimentación y en tanto aquello que toma al cuerpo por sorpresa. De ahí que la vida en Quiroga siempre sea intensa, y que obtenerla se convierta en la condición fundamental de la literariedad.

Palabras clave: Experiencia - Literatura y vida - Vida intensa - Formalismo ruso - Trucs

Abstract: In the same way that Horacio Quiroga's fictions ask with assuidity about what life is, how could it be artificially generated, and how should be life lived, also his theoretical articles about the creation of stories tries to elucidate how to make a story looks alive, breathe and lives.

The differents procedures he used to do so, allude to semantic and syntactic basis, like in the classic norms, but instead of pointig at representation, the procedures procures for life. The only way to achieve this is by a sophisticated artifice. To succeed in this matter depends on the previous experience, understood as a persistent experimentation as well as to be taken by surprise. That's why life in Quiroga's work is always intense and to reach it is the fundamental condition of literariness

Keywords: Experience - Literature and Life - Intense Life - Russian Formalism - Trucs

¹ **Rocío Muñoz Vergara** (1982) es Licenciada en Filología Hispánica y Profesora de lengua y literatura por la Universidad de Sevilla (España) y becaria doctoral de CONICET en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades de la Universidad Nacional de Rosario, donde realiza su tesis sobre la animalidad en los cuentos de Horacio Quiroga.



“X. 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”

Horacio Quiroga, “Decálogo del perfecto cuentista”

Si hay algo que la crítica sobre Horacio Quiroga ha analizado con insistencia es la estrecha vinculación entre su literatura y su vida. Las circunstancias que lo rodearon, sus propias elecciones sobre cómo y dónde vivir, y su pionerismo como escritor profesional (que vive de la escritura), colaboraron en instalar este modo de recepción. Son innumerables los trabajos que compendian detalladamente las muertes trágicas relacionadas con el autor de un modo u otro. En muchos casos, la recopilación sensacionalista de datos biográficos opaca la atención hacia su escritura, y se limita a dibujar una semblanza del autor fuertemente atractiva por lo gótico. Otras veces el objetivo consiste en analizar cómo pasó Quiroga a la escritura esta o aquella experiencia vital (su participación en el accidente que ocasionó la muerte de su amigo Federico Ferrando, el descubrimiento de Misiones, el suicidio de su primera mujer, el cuidado de los hijos, etc). *De este modo* se fue instaurando una tradición crítica consistente en leer su biografía como un texto, y sus textos como documentos. El propio Quiroga colaboró ampliamente en fundamentar este tipo de lecturas, en sus continuas autofiguras de escritor (diario, artículos, cartas...).

También es la vida uno de los temas más recurrentes de sus cuentos, ya sea en su fragilidad, que convoca siempre a la muerte que la acecha (“A la deriva”, “El hombre muerto”), en su virtualidad y por lo tanto en sus posibilidades de aprovechamiento útil o digno (“La voluntad”, “Los fabricantes de carbón”), o en sus condiciones científicas de existencia (“El vampiro”, “El hombre artificial”).

Además, de la misma manera que sus ficciones se preguntan con asiduidad qué es la vida, cómo podría generarse artificialmente o cómo debería ser vivida, también sus artículos teóricos sobre la confección de



historias tratan de elucidar cómo hacer para que un cuento parezca vivo, para que respire vida,² para que viva.

Pero lo que Quiroga denomina “vida”, lo que rastrea, localiza, muestra y obtiene en sus elecciones y en sus cuentos, es inseparable de la intensidad, hasta el punto que el adjetivo “intensa” en el concepto de “vida intensa” quiroguiano, largamente desarrollado por el autor, sería un epíteto.³

A rastrear esta faceta específica de su producción en sus textos teóricos sobre el arte de escribir cuentos está dedicado el siguiente artículo.

I. Artificio y experiencia

En 1917 se publicó “El arte como artificio”, texto fundamental y fundacional del primer formalismo ruso, donde Víctor Shklovski proponía el concepto de “ostranenie” (extrañamiento), a partir de un relato largo de Tolstoi contado desde la mirada de un caballo, es decir desde una perspectiva animal.⁴ El ejemplo de Tolstoi mostraba una forma de mirar las cosas de otra manera, de una manera nueva, lograda en este caso a partir del cambio en la focalización, del humano al animal. Es por eso que el arte sería entonces una cuestión de procedimiento, un artificio contra la automatización. El hecho artístico dejaría de concebirse como representación de la vida y empezaría a percibirse como un modo artificial de obtenerla o de sentirla. “Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte” (Shklovski 60). Esta propuesta resultó entonces revolucionaria tanto por alejarse de la concepción mimética del hecho artístico como por plantear para tal fin un enfoque estrictamente

² “Cuando he escrito esta tanda de aventuras de vida intensa, vivía allá, y pasaron dos años antes de conocer la mínima impresión sobre ellos. Dos años, sin saber si una cosa que uno escribe gusta o no, no tienen nada de corto. Lo que me interesaba saber, sobre todo, es si se respira vida en eso; y no podía saber una palabra”. Fragmento de la carta a J.M. Delgado, fechada en Buenos Aires el 8 de junio de 1917. (*Cartas inéditas de Horacio Quiroga*).

³ El concepto en cuestión da nombre a un cuento de 1908, y se convierte en un sintagma que acompaña a Quiroga hasta el final, y que la crítica ha analizado con frecuencia. Pueden verse entre otros: Jitrik, Fleming, y fundamentalmente el artículo de Nora Avaro, “El relato de la vida intensa en los cuentos de monte de Horacio Quiroga”.

⁴ El relato en cuestión es “Kholstomer: Historia de un caballo” (1886).



procedimental, inmanentista, interior a la literatura en su desvío de la lengua ordinaria.

También en 1917 publicó Horacio Quiroga en Buenos Aires sus *Cuentos de amor de locura y de muerte*, libro constituido sobre todo con los cuentos que habían cosechado mayor éxito en las revistas a lo largo de la década, y que lo habían hecho alcanzar cierta fama en la literatura porteña del momento. El año anterior había vuelto a Buenos Aires desde Misiones tras el suicidio de su primera esposa, y poco después aparecían sus *Cuentos de la selva* (1918), que obtuvieron un éxito inmediato en la recepción. En la década siguiente llegarían libros como *El salvaje* (1920), *Anaconda* (1921), *El desierto* (1924) y fundamentalmente *Los desterrados* (1926), que lo consagrarían como escritor y justificarían que posteriormente la crítica clásica denominase a esta época “etapa de plenitud.”⁵

Así a lo largo de los años 20 Quiroga es festejado por el público y tenido en consideración por la prensa, pero a la vez no recibe aprobación de los círculos intelectuales que se reservan el derecho y la autoridad para juzgar lo que puede y lo que debe entrar a la alta literatura y lo que en cambio no es más que un fenómeno efímero dirigido a satisfacer el mal gusto del público iletrado. Es la década de *Martín Fierro*, y como apunta Beatriz Sarlo, “si es preciso crear un público nuevo (tarea que *Martín Fierro* encara, programáticamente), hay que hacerlo reprimiendo, pulverizando el gusto del mercado” (“Vanguardia y criollismo” 230).

Motivado quizá por estas circunstancias (el público lo lee y la prensa lo solicita pero a la vez ni se lo reconoce ni se le permite entrar a las decisiones sobre cómo debe estar hecha la verdadera literatura), escribe y publica una serie de artículos de divulgación destinados a teorizar sobre el cuento, tanto en su confección como en sus vías de difusión y recepción. Cuatro de estos artículos, «El manual del perfecto cuentista»,⁶ “Los trucos del

⁵ Al respecto pueden consultarse: Jitrik, Rodríguez Monegal (*El desterrado*), o Visca .

⁶ El Hogar, Buenos Aires, año XXI, n.º 808, 10 de abril 1925.



perfecto cuentista”,⁷ el “Decálogo del perfecto cuentista”⁸), y “La retórica del cuento”,⁹ están expresamente dedicados a aconsejar sobre cómo escribir historias.

El gesto supone, tal como se ha señalado,¹⁰ una innovación en el Río de la Plata: la concepción de la escritura como un oficio, que por lo tanto más que un conocimiento teórico implica un saber práctico, que puede transmitirse de maestro a aprendiz, y que se identifica con la artesanía, es decir con lo que está, literalmente, hecho a mano. De ahí que estos consejos se elaboren a manera de recetas, máximas y trucos, y tengan siempre un marcado carácter procedimental, técnico en sentido estricto.

Los distintos procedimientos que Quiroga propone como vías hacia la perfección del género cuento, aluden, como en las normativas clásicas, a criterios semánticos y sintácticos, pero en cambio no parecen preocuparse por la representación sino por la obtención de la vida, lo que sería para él la condición fundamental de la literariedad. Es decir, que el objetivo de la literatura consistiría en obtener la vida, y que esto solo podría conseguirse a partir de la sofisticación de un artificio. Aplicarlo con mayor o menor éxito dependerá en parte del tiempo empleado para tal fin. En síntesis: el oficio es cuestión de tiempo, el arte es cuestión de oficio y la obtención de la vida es cuestión de arte.

Para ello, según reza en el punto X. del Decálogo, es fundamental que el ambiente narrado funcione de manera autónoma, y que en ningún momento se perciba que está escrito para un lector. Es más, ese lector, tal como anuncia Quiroga y desarrollará después Cortázar en cuentos como “Continuidad de los parques”, podría perfectamente ser o haber sido uno de los personajes del ambiente narrado.

En pos de este fin, conocer las técnicas de ejecución no basta, pero sí es imprescindible. Dicho de otra manera, el conocimiento teórico de una

⁷ El Hogar, Buenos Aires, año XXI, n.º 814, 22 de mayo 1925.

⁸ Babel, revista bisemanal de arte y crítica, Buenos Aires, mayo 1927.

⁹ El Hogar, Buenos Aires, año XXIV, n.º 1001, 21 de diciembre 1928.

¹⁰ Rodríguez Monegal (“La retórica...”), Rocca, García.



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

receta o truc no implica el saber práctico de su consecución exitosa. Esta es una de las primeras ironías que dichos artículos exhiben, remarcada en la insistencia en el adjetivo “perfecto” para definir al cuentista en vez de al cuento. Quiroga se burla tanto de su supuesto objetivo (transmitir un saber), como de una recepción que tomase al pie de la letra sus preceptivas. En principio su intención es ofrecer “algunas recetas de cómodo uso y efecto seguro” (*Todos los cuentos* 1188), “convencidos de que ellas facilitarán la práctica cómoda y casera de lo que se ha venido a llamar el más difícil de los géneros literarios” (1188). Y sin embargo en la propuesta anida a conciencia un impedimento crucial, porque esa perfección a la que aluden solo puede alcanzarse para Quiroga a través de una práctica continuada, ejercida a partir de la continua voluntad de creación y de la dedicación que esta precisa. No podrían desde luego ser aplicadas como pasatiempo por los supuestos destinatarios a los que se alude directamente: “las muchas personas cuyas ocupaciones serias no les permiten perfeccionarse en una profesión mal retribuida por lo general, y no siempre bien vista” (1189). Por eso estos textos destilan cierto sarcasmo, ampliamente subrayado por la crítica, que apunta a la falta de correlación entre la simplicidad prometida y la dificultad que verdaderamente entraña. “De mis muchas y prolijas observaciones, he deducido que el comienzo del cuento no es, como muchos desean creerlo, una tarea elemental. «Todo es comenzar». Nada más cierto; pero hay que hacerlo” (*T L C* 1190). “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” (1189).

La escritura para Quiroga siempre es una práctica, y por tanto resulta indesvinculable de la experiencia, en sus dos vertientes : en tanto aquello que toma al cuerpo por sorpresa y en tanto perseverancia en la experimentación. Hacer un cuento, como bien han remarcado críticos como Beatriz Sarlo (“Horacio Quiroga...”) o Ricardo Piglia, es siempre hacer un experimento. Ser cuentista significa haber experimentado a menudo con el género. Por eso es “alguna experiencia personal al respecto” la que lo habilita y lo legitima a



publicar estos artículos, después de toda una vida dedicándose profesionalmente a escribir cuentos. Y por eso se permite aconsejar sobre el asunto. El consejo, decía Walter Benjamin en “El narrador”, es sabiduría entretrejida en los materiales de la vida vivida, y es por eso que para él el arte de narrar se aproximaba a su fin, al extinguirse el interés por la sabiduría en tanto aspecto épico de la verdad.

Sin embargo Horacio Quiroga, que como observa agudamente David Viñas juega a dos paños (1974), que extrae material de Misiones para contárselo a la capital, y que a lo largo de su vida va y viene de Misiones a Buenos Aires sin instalarse definitivamente en ninguno de los dos lugares, puede asumir y de hecho asume el papel del narrador de Benjamin, a la vez marino mercante y campesino sedentario, heredero de las formas arcaicas y preurbanas de la narración, que no precisa de nuevas retóricas, el narrador de oficio, que trabaja con técnica la materia de la experiencia para extraer de ella el arte de la escritura en su forma más antigua e inmemorial, la del cuento.

Es quizá el acercamiento a esta figura, incómoda por anacrónica, por popular, por discordante con los gustos de la vanguardia rioplatense, la que lo aleja de los circuitos intelectuales de la literatura de la época y del canon que estos deciden (*Martín Fierro*, *Sur*). Hay que tener en cuenta que el cuento pierde prestigio a favor de la poesía, quedando del lado de la generación anterior, la de Lugones, y volcándose en las revistas de difusión masiva que *Martín Fierro* persigue y detesta. Recordemos que es justamente un poema el que da nombre al programa del grupo. Trabaja entonces Quiroga a contrapelo del buen gusto, y donde su siglo deconstruye la épica él la reinstala y la resignifica.

Por eso no acepta que se precise “una nueva retórica” (1196) para el cuento literario, que tal como ha entendido “la literatura de ayer, la de hace diez siglos y la de los primeros balbuceos de la civilización”, “consta de los mismos elementos sucintos del cuento oral, y es como este el relato de una



historia bastante interesante y lo suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención” (1196).

II. La ética de la intensidad

Se ha dicho que Quiroga escribe “a machetazos”, y no es por supuesto casual que se describa su estilo brusco, breve y directo, con una metáfora que remite en primer lugar a una herramienta, y además a una herramienta imprescindible en el lugar donde eligió tanto vivir como asentar su escritura. La función del machete es desmalezar el monte, del mismo modo que “un cuento es una novela depurada de ripios (1194)”. En los artículos teóricos Quiroga aconseja a menudo al respecto de la importancia de hallar la palabra precisa, de suprimir adjetivos innecesarios «inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil » (1194), de la efectividad de la elipsis.

Pero también la escritura de Quiroga está donde el machete no llega, cuando el machete no sirve y sólo queda nombrar la espesura o callar para siempre. Por eso es también escritura a “zarpazos”, porque implica un más allá de la mano, y más allá de la mano está la zarpa. Se puede decir de otra manera. La mano de Quiroga se hace zarpa en la escritura, “pues nada escribió en que no dejara impresa la huella de su garra” (Zum Felde 407). Y es que la precisión lingüística va ligada a la experimentación vital: no hay una sin la otra. De ahí que establezca una oposición clarísima entre los “cuentos de ambiente” y los “cuentos de color local o de folclore”. Los segundos recalcan en el pintoresquismo de los lugares, “ofreciendo al lector un paisaje gratuito y un diálogo en español mal hablado” (T L C 1192). Estos son los trucos de los que echan mano quienes quieren escribir sobre ambientes que no conocen. El resultado es pura cáscara, puro decorado estático y yermo. Para Quiroga en cambio “sólo es capaz de evocar un color local quien, sin conciencia de su posición, ha sido un día color de esa localidad” (1192), porque “el ambiente, como la vida, el dolor y el amor, hay que vivirlos” (1192). Por lo tanto, “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” (1192). La relación entre el personaje y su hábitad es inmediata, no se puede transmitir mediante largas descripciones sino que debe ser arrojada al lector del mismo modo que el personaje está irremediabilmente ligado al espacio que habita y que lo habita. Un ambiente no es un escenario porque los personajes no actúan, viven.

En este sentido resulta claramente constatable la herencia de los cuatro maestros citados en el primer punto del Decálogo: Kipling, Chéjov, Poe, Maupassant. Ni el cochero de un cuento como “Tristeza” ni el viejo de “El corazón delator” podrían desligarse de su ambiente, porque es precisamente este el que los constituye y les da forma y sentido. Al aconsejar a este respecto Quiroga es lapidario: soltura, energía, brevedad, son las tres características que se precisan para lograr esta simbiosis.

Un cuentista debe tener la capacidad de “entrar vivamente en materia” (T L C 1196), de ir “al grano” (1196), al núcleo más vivo de la vida. Es así como se adquiere “el poder de transmitir vivamente”, pero para eso, en la poética quiroguiana, hay que poner el cuerpo. Así lo hizo el propio Quiroga en su juventud cuando quería escribir de paisajes delicuescentes y sensibilidades lánguidas y enfermizas, cuando quería ser un escritor modernista. Entonces se fue a París. Para ser vanguardista montó después con sus amigos ese laboratorio, también pionero, por cierto, que fue el Consistorio del Gay saber en Montevideo. En busca de una escritura áspera, tensa y directa, se fue a la selva. Si Emilio Salgari escribió las aventuras de Sandocán sin haber salido del terruño, Quiroga por el contrario se va a los veinte años de su tierra natal y nunca vuelve.

Tal vez por eso abandona el verso siendo aún muy joven, para dedicarse al género de la brevedad, la concisión, la condensación, es decir, al cuento. “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” (1196). Y por lo tanto, haber nacido cuentista implicaría un *modus vivendi*, ya que, para



Quiroga como para Bataille, “la función creativa compromete la vida misma de quien la asume” (Bataille 30).

El género cuento sería entonces una matriz de percepción a la manera que desarrolla Bajtin en su *Estética de la creación verbal*, es decir una manera de mirar, una manera de vivir, que donde plantea una estética también defiende una ética: la de la intensidad.

Bibliografía

Avaro, Nora. “El relato de la “vida intensa” en los “cuentos de monte” de Horacio Quiroga”. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, *El imperio realista*. Ed. María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Emecé editores, 2002 . 179-201.

Bajtin, Mijail. “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.

Bataille, Georges. *La parte maldita*. Barcelona: Icaria, 1987.

BENJAMIN, Walter. “El narrador”. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991.

Fleming, Leonor. “Introducción”. Horacio Quiroga. *Cuentos*. Madrid: Cátedra, 1994.

García, Guillermo. “Horacio Quiroga y el nacimiento del escritor profesional”. *Civerletras: revista de crítica literaria y de cultura* 12 (2004). Web. Fecha de acceso: 23/01/2019.

Jitrik, Noé. *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1959.

Piglia, Ricardo. “Quiroga y el horror”. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: La Urraca, 1993.

Quiroga, Horacio. *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*. Montevideo: Instituto Nacional de Investigación y Archivos Literarios, 1959.

---. *Todos los cuentos*. Edición crítica. Eds. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid: Archivos, 1993.



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

Rocca, Pablo. "Teoría y práctica del cuento". Horacio Quiroga. Selección, prólogo, bibliografía, cronología y notas de Pablo Rocca. Instituto Nacional del Libro, 1994.

Rodríguez Monegal, Emir. *El desterrado*. Buenos Aires: Losada, 1968.

---. "La retórica de Quiroga". *Separata del Boletín de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Humanidades*. 2 (1966): s/d.

Sarlo, Beatriz. "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica". *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992. 21-42.

---. "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*". *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

Shklovski, Víctor. "El arte como artificio". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. Méjico: Siglo XXI, 1991. 55-70.

Visca, Arturo Sergio. "Prólogo" a *Época modernista*. Tomo VIII de las *Obras inéditas y desconocidas de Horacio Quiroga*. Montevideo: Arca, 1973.

Viñas, David. "Trabajo, espectáculo y correspondencia: Horacio Quiroga". *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

Zum Felde, Alberto. *Índice crítico de la Literatura Hispanoamericana*. Tomo II: La narrativa. México: Editorial Guaranía, 1959.