

HORACIO QUIROGA Y EL CUENTO FANTÁSTICO

El objetivo de este trabajo es analizar “El almohadón de pluma”, uno de los más antologados textos de Horacio Quiroga¹, desde la perspectiva fantástica y en correlación con las ideas sobre el cuento enunciadas por el autor, cuya influencia fue esencial para difundir en Hispanoamérica el concepto moderno del género, es decir, el derivado de las enseñanzas teóricas y prácticas de Edgar Allan Poe. En efecto, durante el siglo xx la noción dominante del género en nuestras literaturas (aunque no la única) se ubicó dentro de la vertiente que el propio Quiroga resumió en el quinto punto de su multicitado decálogo: “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”². Obviamente, en gran medida él parafrasea aquí a Poe, quien afirmó:

Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que [el escritor] ha fracasado en el primer paso.

¹ En el amplio y documentado estudio que acompaña a su antología del autor, JORGE LAFFORGUE comenta: “Agrego para el lector un caso curioso o significativo: he consultado la casi totalidad de las antologías sobre su obra... y he revisado asimismo alrededor de cincuenta antologías de la narrativa latinoamericana y/o rioplatense que incluyen cuentos de H. Q.; de esta doble compulsión surge una doble miniantología del escritor salteño integrada por «El almohadón de pluma», «La gallina degollada», «A la deriva», «Los mensú», «El hombre muerto» y «El hijo», de lejos sus textos más reiterados en esas obras” (“Introducción biográfica y crítica”, en Horacio Quiroga, *Los desterrados y otros textos*, ed., introd. y notas J. Lafforgue, Castalia, Madrid, 1990, p. 77).

² HORACIO QUIROGA, “Decálogo del perfecto cuentista”, en *Todos los cuentos*, 2^a ed., ed. crítica coord. por N. Baccino Ponce de León y J. Lafforgue, ALLCA, Madrid, 1997, p. 1194.

No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al diseño preestablecido³.

De acuerdo con ésta y otras afirmaciones semejantes, el cuento sería, *grosso modo*, un relato breve de escritura condensada y climática, que tiende a narrar una acción central, privilegiando la descripción del suceso sobre la caracterización de los personajes, usando para ello un espacio y un tiempo más o menos unitarios.

Sin embargo debe señalarse algo frecuentemente olvidado: además de la concepción del cuento avalada por Poe y Quiroga, hay otra posibilidad de escritura breve, aquella a la cual alude Borges cuando concluye del siguiente modo un comentario sobre la obra de Cortázar:

Creo que pueden escribirse cuentos que no estén escritos para la última línea. En todo caso, no sé si antes de Poe, o antes de Hawthorne quizá, alguien intentó ese tipo de cuento; pero creo que pueden escribirse cuentos que sean continuamente agradables, continuamente emocionantes y que no nos lleven a una última línea de mero asombro o de mero desconcierto⁴.

Por cierto que como he transcrito un fragmento del conocido “Decálogo del perfecto cuentista”, conviene aclarar dos puntos. El primero es que Quiroga reflexiona sobre el cuento *a posteriori*, en especial a partir de 1925, cuando puede hablar ya desde la confiada perspectiva que le confiere ser el creador de una de las obras cuentísticas modernas más sólidas⁵; por ello hay que tomar con cautela la “teoría” que él enuncia, lo cual permitiría

³ EDGAR ALLAN POE, “Hawthorne”, en *Ensayos y críticas*, trad., introd. y notas J. Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1973, p. 136.

⁴ Jorge Luis Borges *apud* FERNANDO SORRENTINO, *Siete conversaciones con Borges*, 2^a ed., El Ateneo, Buenos Aires, 1996, pp. 105-106.

⁵ De acuerdo con algunos críticos, Quiroga sería incluso el maestro del género dentro del ámbito geográfico hispanoamericano: “El cuento, que en Hispanoamérica alcanza la estatura de un género mayor, encuentra en Horacio Quiroga su maestro indisputable. Su situación en relación al desarrollo del género en América hispana sería semejante al de Poe, en un plano más universal, en el sentido de que aunque al cuento hispanoamericano no le faltan prolegómenos ilustres –Echeverría, Darío y algún otro– solamente con Quiroga adquiere esa adultez a partir de la cual producirá sus frutos más maduros” (JAIME ALAZRAKI, “Relectura de Horacio Quiroga”, en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, ed. E. Pupo-Walker, Castalia, Madrid, 1973, p. 64).

diferenciarlo de quienes, con base en una postura abstracta, se proponen desarrollar una teoría integral sobre el cuento desligada de la práctica concreta de este género. En segundo lugar, no debe omitirse que cuando él “aconseja” cómo escribir un texto, siempre acude a un tono matizado por una sutil ironía, la cual incluso genera contradicciones que nos impiden caer en la tentación de considerar sus ideas como un verdadero “decálogo”. Así pues, deberá tenerse esto en cuenta en mi análisis de “El almohadón de pluma”, cuya versión original, publicada el 13 de julio de 1907, en el número 458 de la revista *Caras y Caretas*, fue modificada para pasar al libro más famoso de Quiroga: *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), donde se compilaron relatos previamente aparecidos en diferentes revistas porteñas⁶. De acuerdo con el testimonio de Manuel Gálvez, él mismo forzó al escritor uruguayo a entregarle los materiales del futuro volumen:

–Vengo a que me dé un libro para la Cooperativa [Editorial]– le dije a Quiroga–. Y no me iré si no me lo da.

Me contestó que tenía un centenar de cuentos publicados en *Caras y Caretas*. En su mayoría abarcaban sólo una página de la revista. Se había propuesto que no pasaran de esa extensión. Y para hacerlos caber, había realizado minuciosos esfuerzos estilísticos. Trajo una carpeta y elegimos algunos; pero como no era posible elegirlos todos de una vez, prometió formarme el libro muy pronto. Era hombre de palabra y cumplió. Le puso por título *Cuentos de amor de locura y de muerte*, y no quiso que se pusiera coma alguna entre esas palabras⁷.

Para los propósitos de este trabajo, cabe empezar recordando la idea, central en la concepción quiroguiana del cuento, de que el principio y el final del relato deben tender hacia la economía y la unidad del texto:

⁶ Citaré por el texto de la edición crítica mencionada: H. QUIROGA, “El almohadón de pluma”, en *Todos los cuentos*, pp. 97-102; indicaré entre paréntesis la página de cada pasaje que transcriba.

⁷ MANUEL GÁLVEZ, *Amigos y maestros de mi juventud*, Hachette, Buenos Aires, 1961, p. 243. Como puede verse, al transcribir el título de este volumen, no respeto el capricho del autor de no colocar una coma en una frase que, de acuerdo con la ortografía regular, sí la requiere. LAFFORGUE (*op. cit.*, p. 98) señala que si bien el título aparece sin coma en las dos primeras ediciones (1917 y 1918), en las de la editorial Babel, que también se hicieron en vida del autor, sí se incluyó la coma, por lo que las ediciones sucesivas optaron por una u otra forma tipográfica.

De mis muchas y prolijas observaciones, he deducido que el comienzo de un cuento no es, como muchos desean creerlo, una tarea elemental... 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 estar ya escrita con miras al final”⁸.

Después Quiroga añade que ha notado que un comienzo ex abrupto imprime insólito vigor al cuento; precisamente uno de los probables comienzos que él inventa construye una trama paralela a la de “El almohadón”, pues describe una situación matrimonial insatisfactoria desde sus orígenes: “«Como acababa de llover, 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»” (*id.*); frase sobre la cual él comenta de inmediato: “Nadie supone que la luna de miel pueda mostrarse tan parca de dulzura, al punto de hallarla por fin a lo largo de un vidrio en una tarde de lluvia” (*id.*).

Al igual que sucede con este ejemplo hipotético, cualquier lector recibirá un fuerte impacto con el escueto e insuperable *incipit* de “El almohadón de pluma”: “Su luna de miel fue un largo escalofrío” (p. 97), donde hay un cambio absoluto del significado positivo que la cultura popular suele atribuir a la frase lexical “luna de miel”, que en lugar de ser tierna y amorosa se convierte aquí en un “largo escalofrío”; asimismo, el indeterminado posesivo “su” de este arranque propicia una ambigüedad que aprovecha las supuestas debilidades del sistema de los posesivos de la lengua española, porque puede aludir a una tercera persona de singular o plural, sin distinción de género (por cierto que quienes aceptan *a priori* la capacidad sintética del inglés como un rasgo de neta superioridad sobre el español, deberían intentar traducir esta frase).

Una vez presentada en el primer párrafo la endeble situación del matrimonio de Alicia y Jordán, quienes no han podido ser felices y ya ni siquiera se comunican entre sí, el narrador construye con morosidad el singular espacio de su ficción, en el cual conviene detenerse. Desde los primeros textos de Quiroga fueron perceptibles de inmediato sus voluntarias semejanzas con la obra de Poe⁹, al principio en el ámbito de la práctica cuentística y

⁸ H. QUIROGA, “El manual del perfecto cuentista”, en *Todos los cuentos*, ed. cit., p. 1190.

⁹ En su pionero estudio sobre la influencia de Poe en la literatura hispá-

después en la teoría sobre este género¹⁰. Como sabemos, en gran medida la herencia gótica de Poe se extendió en Hispanoamérica de forma indirecta, en especial gracias a las traducciones de Baudelaire¹¹, pues nuestros intelectuales de esa época acostumbraban a leer en francés y no en inglés, como se prueba en el caso del propio Quiroga: “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...”¹². En esta línea, Cortázar menciona que “El almohadón” es un ejemplo típico del ambiente creado por Poe: “Para Quiroga lo fantástico aparece en un ambiente que Edgar Allan Poe hubiera aprobado por encontrarlo muy de su gusto; para demostrarlo sólo hay que resumir la trama de uno de sus mejores relatos, «El almohadón de plumas»”¹³; creo, no

nica, JOHN E. ENGLEKIRK dedica un capítulo completo a las múltiples relaciones entre aquél y Quiroga: *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Instituto de las Españas, New York, 1934, pp. 340-368.

¹⁰ En cuanto al ejercicio y concepción del género cuento en Quiroga, Martínez sostiene que el influjo de Poe se produce de forma diferenciada: “Es decir, que la influencia poeniana que podemos verificar en los cuentos de Quiroga, de temas y técnicas de los cuentos poenianos, proviene directamente de los cuentos del autor norteamericano y no de la teoría esbozada por Poe en sus ensayos; y viceversa, que la teoría sustentada por Quiroga sobre el cuento proviene –en cuanto a influencia o a suscripción de nociones– directamente de los ensayos de Poe sobre el tema y no es que Quiroga la deduzca de la obra de dicho autor” (JOSÉ LUIS MARTÍNEZ MORALES, *Horacio Quiroga: teoría y práctica del cuento*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1982, pp. 27-28).

¹¹ Si bien en 1884 había aparecido ya una colección de textos de POE traducidos al español, ésta se hizo a partir de Baudelaire: *Novelas y cuentos*, traducidos del inglés por Carlos Baudelaire, Librería Española de Garnier Hnos., Paris, 1884.

¹² NAPOLEÓN BACCINO PONCE DE LEÓN y PABLO ROCCA, “Noticia preliminar” a “Textos teóricos” de H. Quiroga, en *Todos los cuentos*, ed. cit., p. 1188.

¹³ JULIO CORTÁZAR, “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, en *Obra crítica*, ed. S. Sosnowski, Alfaguara, Madrid, 1994, p. 103; este artículo, basado en una conferencia impartida por Cortázar en Estados Unidos, se publicó primero en inglés y luego se retradujo al español, lo cual explica algunas de sus inconsistencias, entre otras el hecho de que Cortázar parezca citar el cuento de Quiroga como “La almohada de pluma” y no “El almohadón” (como he corregido al citarlo), o bien que recuerde el título del libro como *Historias de amor, de locura y de sangre* (lo increíble es que al traducirse la conferencia de Cortázar, no se hayan subsanado estos errores mediante la consulta directa de los títulos en español).

obstante, que en esta cita Cortázar está pensando en un ambiente del cual carece “El almohadón”: el de textos como “La caída de la casa de Usher” o “El tonel del amontillado”, los cuales fueron explícitamente imitados por Quiroga en su primera época; por ejemplo, uno de los personajes de “El crimen del otro” (1904) ilustra muy bien la irresistible fascinación que Quiroga sintió por varios relatos de Poe a inicios de su carrera literaria:

Poe era en aquella época el único autor que yo leía. Ese maldito loco había llegado a dominarme por completo; no había sobre la mesa un solo libro que no fuera de él. Toda mi cabeza estaba llena de Poe... [menciona personajes y textos de Poe, como Ligeia, Valdemar, Dupin, Sras. De Espanaye, Berenice] Pero entre todos, el “Tonel del Amontillado” me había seducido como una cosa íntima mía: Montresor, El Carnaval, Fortunato, me eran tan comunes que leía ese cuento sin nombrar ya a los personajes; y al mismo tiempo envidiaba tanto a Poe que me hubiera dejado cortar con gusto la mano derecha por escribir esa maravillosa intriga¹⁴.

En esos y otros cuentos, Poe afinó su particular adaptación de la novela gótica inglesa, sustituyendo los tenebrosos castillos góticos europeos, inexistentes en Norteamérica, por el espacio cerrado y sórdido de las viejas casonas de la Nueva Inglaterra. Proveedor generoso de temas y ambientes para la narrativa llamada de terror, la enorme proyección de Poe en la literatura occidental debe aquilatarse también por el hallazgo de un tono y de una estructura especiales, como señala Punter:

Yet Poe’s greater contribution was in terms not of themes but of structure and tone, in the evolution of a variety of symbolist terror in which he has never been surpassed, but by which seems in most ways more European than American. Although Poe did not invent the Gothic short story, he invented something within it, a kind of story which does not move by simple narrative but by spiralling intensification... [sobre todo en “La caída de la casa de Usher” y “El tonel del amontillado”]¹⁵.

Ahora bien, aunque Quiroga retoma algunas de las convenciones de la novela gótica (figura masculina enigmática y opresora, heroína tímida e inocente, narración de acontecimientos

¹⁴ H. QUIROGA, “El crimen del otro”, en *Todos los cuentos*, ed. cit., p. 872.

¹⁵ DAVID PUNTER, *The literature of terror. A history of Gothic fictions from 1765 to the present day*, 2nd ed., Longman, New York, 1996, t. 1, p. 177.

sobrenaturales, etc.), el ambiente físico en que se desarrolla “El almohadón de pluma”, una casa con apariencia perfecta en la que viven los recién casados Alicia y Jordán, no es similar al espacio predilecto de los escritores góticos anglosajones, ya sea el castillo medieval o la casa abandonada, cuya ubicación fuera de un orden normal preestablecido es evidente desde el principio. En el fondo, la perfección de la casa de esta ficción es un mero simulacro, porque mediante el despliegue de una gran capacidad expresiva, el narrador le imprime un significado asfixiante; para ello acude, entre otros recursos, a la inversión del simbolismo con el que tradicionalmente se ha asociado al color blanco, en ámbitos como el religioso, por ejemplo; de este modo, en “El almohadón de pluma” el color blanco se carga magistralmente de rasgos negativos, según se percibe en este pasaje:

La casa en que vivían influía no poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso –frisos, columnas, estatuas de mármol– producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia (p. 97).

Esta blancura –del patio, de las estatuas de mármol, del estuco– se combina con la frialdad y el silencio, en un tiempo de decadencia otoñal propio del hemisferio austral (el mes de abril), todo lo cual sirve para explicar por qué el narrador define poco antes el espacio hogareño de Alicia y Jordán con una frase oximorónica: “rígido cielo de amor” (p. 97), que después se convierte en “extraño nido de amor”. No obstante la lejanía de este singular espacio respecto de las viejas casonas predilectas de Poe, Quiroga se enlaza sutilmente con una obra suya, “Los viajes de Arthur Gordon Pym”, relato del cual Borges comentó con su habitual agudeza:

Pero yo diría que sobre todo las últimas páginas de ese relato son admirables; en ellas se destaca una idea muy rara: la idea de concebir el color blanco, de sentir el color blanco como un color horrible. Y esa viene a ser, a la vez, la base de una novela justamente famosa: *Moby Dick* –la ballena blanca–, de Melville¹⁶.

¹⁶ Borges *apud* OSVALDO FERRARI, *Diálogos*, Seix Barral, Barcelona, 1992, pp. 351-352.

Dentro de este ambiente derivado del Poe menos célebre desarrolla Quiroga el comienzo del argumento de “El almohadón”, en el cual Alicia no logra reponerse de un “ligero ataque de influenza” que propicia el único rasgo de ternura de Jordán hacia ella: “De pronto Jordán, con honda ternura, le pasó muy lento la mano por la cabeza, y Alicia rompió en seguida en sollozos, echándole los brazos al cuello. Lloró largamente, todo su espanto callado, redoblando el llanto a la más leve caricia de Jordán” (p. 98). Como ha señalado Margo Glantz, tanto el personaje femenino como el masculino se asocian con una larga tradición literaria de la cultura occidental:

Jordán, el de “El almohadón”, es frío con su mujer y ésta lo teme, pero acepta complacida como la misma Madeline [de “La caída de la casa de Usher” de Poe] su destino, entregando su cuello al verdugo monstruoso que la desangra. Esta delectación romántica y mórbida por las heroínas pálidas, de sonrisas evanescentes y dedos delicados, esos amantes que aman a la Byron diciendo “I loved her, and destroyed her” desembocan de manera sutil en estos cuentos¹⁷.

Quizá convenga apuntar ahora que, de acuerdo con los postulados de Quiroga, él considera que además del comienzo, el final del texto es fundamental para el éxito del relato:

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...¹⁸.

Con base en el final de su texto, que describiré con pormenores en seguida, Quiroga mismo llegó a clasificarlo dentro de los “cuentos de efecto”, según determinó en una carta dirigida a su amigo José María Delgado:

Sé también que para muchos lo que hacía antes (cuentos de efecto tipo “El almohadón”), gustaba más que las historias a puño limpio, tipo “Meningitis” o los de monte. Un buen día me he convencido de que el efecto no deja de ser efecto (salvo cuando la

¹⁷ M. GLANTZ, “Poe en Quiroga”, en *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, ed. A. Flores, Monte Ávila, Caracas, 1976, p. 104.

¹⁸ H. QUIROGA, “El manual del perfecto cuentista”, p. 1189.

historia lo pide), y que es bastante más difícil meter un final que el lector ha adivinado ya...¹⁹.

Por mi parte pienso que la estética de “El almohadón” no corresponde en sentido estricto a los “cuentos de efecto”, pues desde mucho antes del final el lector sabe que la protagonista morirá, como lo adelanta esta frase directa: “Fue ése el último día que Alicia estuvo levantada” (p. 98); es decir, en el proceso de lectura no sería pertinente plantearse si la protagonista morirá o no, porque eso es demasiado previsible. En gran medida, el efecto buscado en el texto es de otra naturaleza: más que con el desenlace climático de la trama, se relaciona con las razones de ese desenlace. Como examinaré más abajo, de particular importancia para ello es que la conclusión argumental de “El almohadón de pluma” no coincida con su desenlace textual o, como se diría en el estructuralismo, que el discurso finalice después que la historia²⁰.

En efecto, la línea argumental del cuento, concluida antes que el texto mismo, termina en el momento en que Jordán y la criada descubren horrorizados que un bicho estaba escondido en el almohadón de pluma de Alicia; esta entidad monstruosa es descrita por el narrador con deliberados y morbosos detalles: “Sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente

¹⁹ “Carta del 8 de junio de 1917”, en *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*, pról. M. Ramírez de Rosiello, notas de R. Ibáñez, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, Montevideo, 1959, t. 2, p. 62.

²⁰ Conviene señalar aquí que al final del texto de “El almohadón” reproducido en la muy útil edición crítica de los cuentos de Quiroga, se aclara lo siguiente: “Es de hacer notar que, en este pasaje del final del relato, *el autor elimina diez líneas completas del texto de la primera versión*, lo que, junto a las supresiones parciales que se pueden verificar en el establecimiento de variantes, demuestra una vez más, la ya señalada tendencia general a la supresión de elementos a medida que reelabora o pule el texto, en pos de una mayor concentración. Aunque el propio Quiroga atribuyó esta característica a la disciplina que le impusiera el reducido espacio del que disponía en *Caras y Caretas*, lo cierto es que, libre de esas limitaciones, al recoger el cuento en libro continúa «podando» el discurso narrativo” (N. BACCINO PONCE DE LEÓN y P. ROCCA, en H. Quiroga, *Todos los cuentos*, ed. cit., p. 101, nota d; las cursivas son mías). Confieso que ignoro a cuáles diez líneas originales supuestamente eliminadas se refieren Baccino y Rocca, pues al compulsar la versión primitiva de 1907 aparecida en *Caras y Caretas* con la casi definitiva de 1917, apenas se aprecian cambios mínimos, y de ningún modo una supresión radical de líneas completas.

y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca” (p. 101). A partir de las propias afirmaciones del autor y del examen de sus textos, parte de la crítica ha destacado que los cuentos de horror de la primera etapa quiroguiana apelan al golpe de efecto final. Afinando esta idea, Fleming añade que en “El almohadón” y “La gallina degollada”, el autor demuestra haber aprendido el enorme valor de la sugerencia, en contra de las imágenes excesivas y sensacionalistas usadas en varios de sus textos inaugurales, como en el fallido “Para noche de insomnio”, apenas su segundo relato publicado:

Pronto deja de lado las truculencias modernistas que cultivó en su primera etapa, la monstruosidad grandilocuente presentada sin cautela pero aceptada por la sensibilidad de la época (ejemplo relevante es el cuento “Para noche de insomnio”, *Revista de Salto*, número 9, 6 de nov., 1899), y busca un horror soslayado, apenas sugerido, que no está sólo en las cosas externas sino en el propio hombre²¹.

Páginas adelante Fleming ensalza el hecho de que en “El almohadón de pluma” la truculencia sea presentada con precoz conocimiento literario, pues:

...el horror es enfocado indirectamente desde la reacción de los personajes: el rostro demudado de la sirvienta que se lleva las manos a la cabeza y el asombro inquisitivo de Jordán. Al demorar la llegada de la escena del monstruoso bicho (lamentablemente demasiado explícita), el cuento gana en suspenso e intensidad²².

La frase parentética “lamentablemente demasiado explícita”, con la cual ella emite un juicio contundente contra la imagen con que culmina la trama, permite una reflexión general sobre la estética del cuento. Desde mi personal lectura crítica, considero que en “El almohadón de pluma” confluyen dos estéticas diferenciadas y a veces complementarias; por un lado, como señala pertinentemente Fleming, Quiroga aprendió a manejar la estética de la sugerencia propia de la cultura letrada; por otro, al parecer nunca se desembarazó de ciertos remanentes de una estética sensacionalista basada en descripciones impactantes afiliadas a la cultura popular, desde la cual se juzga más eficiente la imagen

²¹ LEONOR FLEMING, “Introducción” a Horacio Quiroga, *Cuentos*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 19.

²² *Ibid.*, p. 50.

directa que su mera sugerencia (no debe olvidarse que la primera versión del texto fue publicada en una revista netamente popular como *Caras y Caretas*).

Dentro del itinerario narrativo de Quiroga, resulta trascendente la imagen de ese horripilante monstruo que surge al final de “El almohadón”, porque mediante ella logró concretar una temprana obsesión suya que tuvo dilatadas repercusiones en su obra: el vampirismo²³. En efecto, en última instancia el parásito que chupa la sangre a Alicia es similar a un vampiro, pues: “En el sentido peyorativo, la palabra *vampiro* se utiliza del mismo modo en que lo hacemos con el término *parásito*, aunque el daño que el primero causa tenga efectos más espectaculares y su estructura alcance mayores grados de complejidad y sofisticación”²⁴. Pero en cierta medida, el impacto provocado por la aparición monstruosa impide deliberadamente distinguir con nitidez otras dimensiones del cuento, ya que encubre al verdadero monstruo:

Jordán duro e impasible. Jordán frío y egoísta, el esposo que “la amaba profundamente sin darlo a conocer”, el de la luna de miel otoñal que ambienta sus amores en la casa fría y hostil, es el que *vacía* a Alicia. El monstruo del almohadón, con todo su impacto horrendo, es menos repugnante que el vampiro humano, el verdadero protagonista del cuento²⁵.

²³ Desde sus primeros y fallidos cuentos, el autor se preocupó por el tema, que había surgido ya en “El vampiro” (*Caras y Caretas*, núm. 424, 17 de noviembre de 1906), reelaboración de un texto del mismo nombre donde de hecho sólo se transcribía una escueta trama (la versión modificada formó parte, en 1921, de la primera edición de *Anaconda*, pero fue eliminada en la segunda edición –preparada por la editorial Babel en 1937–, quizá para dar unidad al volumen, según aclara la advertencia de la nota del editor: “De esta edición de *Anaconda* el autor ha suprimido algunos cuentos para darle mayor unidad al volumen”). El remate de este proceso de búsqueda se produjo con “El vampiro” (*La Nación*, 11 de septiembre de 1927), largo relato donde Quiroga combina de forma magistral la literatura vampíresca con su profundo interés por la cinematografía (y que obviamente es un “precursor” de *La invención de Morel*, por más que Bioy Casares y Borges no hayan dado reconocimiento a Quiroga).

²⁴ VICENTE QUIRARTE, *Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural*, Ed. Verdehalago, México, 1996, pp. 22-23.

²⁵ JOSÉ E. ETCHVERRY, “«El almohadón de plumas». La retórica del almohadón”, en *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, p. 218. Además, Etcheverry dice que este horror, es decir, el que se instala en las relaciones matrimoniales entre Jordán y Alicia a lo largo del relato, asume mayor profundidad que el primero: “Ese segundo uso del horror –más sutil, más alambicado, más

Hacia esa identificación hondamente simbólica entre el monstruo y Jordán tienden las alucinaciones de Alicia provocadas por la fiebre, entre las cuales “hubo un antropoide apoyado en la alfombra sobre los dedos, que tenía fijos en ella los ojos” (p. 99); por cierto que Quiroga modificó este pasaje para hacerlo más alusivo, pues en su versión original las alucinaciones de Alicia se referían a la imagen de un perro negro²⁶.

Añado un dato elemental que quizá por obvio la crítica no ha creído necesario destacar: la enfermedad de Alicia se desencadena y desarrolla en su cama de recién casada, lo cual simbolizaría incluso la carencia de relaciones sexuales entre los esposos, quienes, entre otras anomalías, no poseen ningún otro nexo familiar o con el mundo externo (a excepción de los médicos que tratan a Alicia). Todo ello permitiría sumar una lectura de otra naturaleza, en la línea esbozada por Rodríguez Monegal:

Una versión completamente distinta a la anecdótica es también posible: en la impasibilidad y lejanía del marido cabe ver el motivo de los delirios eróticos de la mujer. Quiroga introduce un monstruoso insecto para no decir que el ser que ha vaciado a esta mujer es el marido: con su monstruosa indiferencia ha secado las fuentes de la vida. Sería un caso de vampirismo al revés²⁷.

La cima de la actitud afectiva de Jordán hacia su esposa está sintetizada en las enigmáticas pero significativas palabras que él pronuncia, cuando el médico le informa que no es posible hacer nada para salvar a Alicia: “Sólo eso me faltaba”, dice Jordán mientras tamborilea bruscamente los dedos sobre la mesa; no hay pues ninguna reacción de tristeza o de desamparo provocada por la pérdida del supuesto ser amado, sino tan sólo la expresión inmediata de una enorme rabia contenida; en suma, “Cuatro palabras [«Sólo eso me faltaba»] alcanzan para que Jordán sea monstruo en la realidad, monstruo en la alucinación y simbólicamente el monstruo del almohadón”²⁸.

cumplidamente artístico— es el que separa definitivamente a Quiroga de su ilustre predecesor norteamericano [Poe]. Los cuentos que lo ejemplifican son los que conceden a Quiroga su honda vigencia literaria” (*id.*).

²⁶ Véase la descripción de este punto elaborada por N. BACCINO PONCE DE LEÓN y P. ROCCA, en la consultada ed. de *Todos los cuentos*, p. 100, nota c.

²⁷ E. RODRÍGUEZ MONEGAL, *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*, Losada, Buenos Aires, 1968, pp. 115-116.

²⁸ MERCEDES RAMÍREZ, “El espesor textual de «El almohadón de plu-

Ahora bien, en principio el pasaje climático de la trama de “El almohadón” que he transcrito apuntaría a construir una postulación fantástica clásica, pues luego de que el texto presenta una realidad inicial familiar y cognoscible para los personajes, introduce un suceso insólito, imposible de aceptar según las coordenadas del paradigma realista dentro del cual ellos se mueven²⁹; por ello, mediante un tópico frecuente en el género fantástico, los impotentes médicos que visitan la casa sólo sirven para certificar el fracaso de la ciencia empírica (fundada en la lógica causal y racional) en su búsqueda por encontrar explicaciones coherentes para la enfermedad de Alicia: “Los médicos volvieron inútilmente. Había allí delante de ellos una vida que se acababa, desangrándose día a día, hora a hora, sin saber absolutamente cómo” (p. 99). Pero según adelanté, Quiroga decide extender el discurso del narrador más allá del descubrimiento del parásito, por lo que añade dos párrafos cuya función no es completar el argumento, pues ni siquiera sabemos qué hacen Jordán y la criada que lo acompaña luego de toparse con esa increíble visión. En el penúltimo párrafo del texto, el narrador más bien retoma todos los sucesos para puntualizar qué ha sucedido:

Noche a noche, desde que Alicia había caído en cama, [el animal] había aplicado sigilosamente su boca –su trompa, mejor dicho– a las sienes de aquélla, chupándole la sangre. La picadura era casi imperceptible. La remoción diaria del almohadón sin duda había impedido al principio su desarrollo; pero desde que la joven no pudo moverse, la succión fue vertiginosa. En cinco días, en cinco noches, había el monstruo vaciado a Alicia (p. 101).

Me parece que este fragmento contradice la intencionalidad global del texto, cuya construcción había sido hasta entonces de carácter indicial, como lo prueba el título mismo, que alude de manera elíptica al verdadero eje de la trama: el almohadón de Alicia y no este personaje femenino³⁰. En suma, hasta

ma», en *Horacio Quiroga por uruguayos*, selec., pról. y notas L. Garet, Academia Uruguaya de las Letras-Editores Asociados, Montevideo, 1995, p. 262.

²⁹ Para una descripción más detallada y precisa de la noción de lo fantástico que propongo, puede consultarse el capítulo “El concepto de literatura fantástica”, en mi libro *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México-Conarte de Nuevo León, México, 2004, pp. 23-73.

³⁰ En múltiples ocasiones he comprobado que los lectores no solemos detectar la importancia de los títulos, que en el caso de la literatura

antes del penúltimo párrafo, el autor implícito había manejado los datos para que operaran en dos niveles diferenciados, según expone Milagros Ezquerro:

Estos indicios son más evidentes a posteriori, en una segunda lectura, pero tampoco hay que olvidar, al analizar un cuento, que la lectura funciona por lo menos a dos niveles: un nivel explícito donde los indicios anticipatorios no pueden ser interpretados, aunque sorprendan, y un nivel latente e inconsciente donde la memoria graba informaciones que serán inmediatamente justificadas e interpretadas en cuanto la revelación final permita situar el conjunto de los datos³¹.

Al forzar a su narrador a recapitular sobre todo el argumento, Quiroga parecería desconfiar de sus capacidades para codificar los indicios, o bien de la competencia del lector para deducir por sí mismo qué ha sucedido en el texto. En cualquiera de los dos casos, resulta ineficiente y poco económico que se aclare al lector que la muerte de Alicia es producto de la succión del bicho monstruoso, efectuada durante los cinco días del tiempo de la ficción. Por lo tanto podría decirse que al asumir el narrador del cuento las funciones que corresponderían al lector implícito, Quiroga incumple con el octavo mandamiento de su decálogo:

Toma a tus personajes firmemente de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les 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 sea³².

Desde otra perspectiva, el desliz del penúltimo párrafo me parece lamentable porque en el texto incluido en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), Quiroga había logrado subsanar un error presente en la primera versión (*Caras y Caretas*, 1907), la

fantástica pueden poseer un eminente valor indicial. Por ejemplo, en el siguiente comentario, ALFREDO VEIRAVÉ no se percató de que se alude al almohadón desde el título mismo: “Negándose al mundo y refugiada en su enfermedad [Alicia] «no quiso que le tocaran la cama, ni aún que le arreglaran el almohadón». Con esta negación aparece por primera vez nombrado el sugerente objeto del misterio” (“«El amohadón de plumas». Lo ficticio y lo real”, en *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, p. 213; las cursivas son mías).

³¹ MILAGROS EZQUERRO, “Los temas y la escritura quiroguianos”, en H. Quiroga, *Todos los cuentos*, ed. cit., p. 1389.

³² H. QUIROGA, “Decálogo del perfecto cuentista”, p. 1194.

cual contenía un pasaje obvio sobre el almohadón, objeto que no alcanzaba una verdadera función indicial, ya que este fragmento era muy explícito sobre su futura importancia en el relato:

Sus terrores crepusculares parecieron avanzar hacia ella poco a poco, salir uno a uno de los rincones, monstruos redondos con garras, que subían por la colcha hasta concentrarse todos en el almohadón. Sus mismas ideas lúcidas concluyeron por girar alrededor de él.

–¡Pobre!– dijo sonriendo una mañana a su marido, mientras acariciaba aquél con su mano flaquísima– ¡Le tengo un cariño!... Me parece que toda mi vida está aquí dentro, que se va en él... Y se fue. Sus últimas caricias fueron para el almohadón³³.

Considero, en cambio, que el párrafo final del texto es de índole distinta. A primera vista, parecería que con ese cierre “El almohadón de pluma” se semeja al “explained supernatural” de las novelas de la escritora británica Ana Radcliffe, donde luego de construir una atmósfera de misterio para contar hechos aparentemente sobrenaturales, el narrador ata todos los cabos y ofrece una explicación racional acorde con la ideología de balance y armonía del siglo XVIII; sin embargo, en Quiroga más bien se sugiere una sutil amenaza: “Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma” (p. 101); es obvio que la deliberada ambigüedad de la frase “en ciertas condiciones” busca provocar en el receptor una reacción de inquietante incertidumbre (acaso si posee un almohadón de pluma, lo revisará de inmediato para cerciorarse de que no contiene ningún insecto). Este pasaje se ubica, al igual que el anterior, fuera de la historia narrada y, en principio, podría argüirse que disminuye todavía más la intensidad del relato, según opina García Ramos:

Esta explicación no es narrativa, no es literaria, le es ajena al cuento al que daña en su intensidad, rompe la magia de la ficción... tal

³³ H. QUIROGA, “El almohadón de plumas”, en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 13 de julio de 1907, núm. 458. Una minucia: cabe notar que Quiroga decidió cambiar el plural “plumas” del título original por “pluma”; eso explica por qué algunos lectores, entre ellos Cortázar, a veces escriben “El almohadón de plumas” en lugar de “pluma”.

explicación al final del relato resta efectividad al mismo, rebaja la sorpresa conseguida inicialmente con el descubrimiento del monstruo, y el tono de fría explicación científica se integra mal en la ficción narrativa³⁴.

Pienso, no obstante, que ese cierre textual también puede tener una función estética distinta; así, según las categorías de lo fantástico propuestas por Todorov (todavía útiles pese al posterior pensamiento teórico sobre el género), este último párrafo desplazaría el cuento de Quiroga del reino de lo fantástico hacia lo extraño: “Si [al final del texto el lector] decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño”³⁵.

Aunque se ubica fuera del horizonte de expectativas del lector, el probable carácter extraño del texto estaría avalado por situaciones paralelas presentes en la realidad, como la nota periodística titulada “Un caso raro” (*La Prensa*, Buenos Aires, 7 de noviembre de 1880), descubierta por Alfredo Luis Meloni y reproducida por Veiravé. Esta crónica narraba el caso de un niña de seis años que pese a comer muy bien, estaba pálida y adelgazaba cada día más, padecimiento del cual logró reponerse gracias a una estancia en el campo aconsejada por los médicos, aunque al volver a Buenos Aires sufrió los mismos síntomas; cuando sus padres se disponían a llevarla de nuevo al médico, la mucama notó en el forro de la almohada como si un cuerpo se deslizara, por lo que la madre de la niña cortó la funda, luego de lo cual ambas:

...retrocedieron aterrorizadas en presencia de su hallazgo, que consistía en un bicho, cuyo nombre ignoramos, color negro y de grandes dimensiones, de forma redonda y con varias y largas patas. / El bicho fue muerto en el acto y del examen que se hizo de él, resultó comprobado que era éste el que absorbía la sangre del cuerpo de la niña³⁶.

Más allá de la curiosa confluencia entre realidad y ficción, no hay ninguna prueba de que Quiroga haya conocido este relato

³⁴ ARTURO GARCÍA RAMOS, *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX. Mimesis y verosimilitud*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 214-215.

³⁵ *Introducción a la literatura fantástica*, tr. S. Delpy, Eds. Coyoacán, México, 1994, p. 37.

³⁶ *Apud* A. VEIRAVÉ, *op. cit.*, p. 212.

popular al redactar su obra; en fin, debido a que el paradigma de la realidad aceptado por la mayoría de los probables lectores de “El almohadón de pluma” no incluye la posible existencia de ese tipo de nocivos insectos, son mayores las perspectivas de que se efectúe una lectura fantástica del cuento.

También podría considerarse, desde una mirada crítica centrada en el aspecto estilístico, que el último párrafo contrasta notablemente con el tono usado en el resto del relato: “Y a veces también, el apoyo documental «enfriá» deliberadamente la tensión de lo narrado hasta el prosaísmo, resolviendo la anécdota en un amago de corroboración científica o –seudocientífica–: final de «La miel silvestre», o éste de «El almohadón de plumas»³⁷. En principio esta aseveración resulta pertinente; sin embargo, al transcribir la cita del cuento de Quiroga, Bratosevich no sólo copia el último párrafo, que en efecto sustenta su lectura, sino parte del anterior, donde aparece la poco económica explicación del argumento proporcionada por el narrador (según he expuesto).

Aunque he renunciado a cerrar el horizonte de lectura mediante una interpretación única de los dos últimos párrafos de “El almohadón de pluma”, debo decir que, con sus diferencias, ambos operan en detrimento de la plena postulación fantástica del texto. Si no me equivoco, el dilema que éste plantea para su cabal inscripción dentro del género, podría cifrarse en la mencionada asincronía entre su desenlace argumental y su conclusión textual. Para que se entienda mejor esta idea, acudo a Rosalba Campra, una de las voces críticas hispanoamericanas que más ha aportado a la reflexión teórica sobre lo fantástico; ella plantea que si bien es común que en otros géneros se presenten silencios por parte del narrador, la singularidad de los silencios propios del género fantástico es que son más bien de naturaleza incolmable:

Existen, sin embargo, silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características genéricas. Éste es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado. El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la

³⁷ NICOLÁS A. S. BRATOSEVICH, *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 42-43.

trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad... Orden y selección del material representan la posibilidad de un saber que la voz narrante comunica al lector. Éste es un proceso que en la narrativa, por lo general, tiene la función de significar la relevancia de lo dicho y la prescindibilidad de lo omitido. En lo fantástico, en cambio, el silencio dibuja espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos³⁸.

De este modo, un problema estructural del desenlace de “El almohadón de pluma” residiría en que el narrador no acata esa condición de los relatos fantásticos, porque no calla en el momento en que los hechos se consuman, sino que recapitula sobre ellos e incluso los explica. Como dije, cuando el narrador recuenta sintética y nítidamente los sucesos de la ficción, desconfía de sus capacidades y de las del probable lector; asimismo, al proporcionar una explicación precisa de los hechos, es decir, una causalidad racional, determina y cierra el ambiguo espectro de la realidad sugerido previamente por el texto. En este sentido, por más amenazante que en principio parezca la eventual presencia de peligrosos parásitos en un almohadón de pluma, cualquier causa explícita postulada como origen de los extraños hechos narrados es más tranquilizadora que la incertidumbre plena; incluso podría decirse que la identificación de esos parásitos como fenómeno excepcional de la naturaleza, permitiría su destrucción preventiva, lo cual no sería posible si las causas de la muerte de Alicia permanecieran en la incertidumbre total, o para decirlo con las palabras de Campra, en el “vértigo de la nada”³⁹.

Ahora bien, estimo conveniente delimitar la postura crítica desde la que hablo. En primer lugar, aclaro que la deficiencia señalada es de carácter esporádico, pues de ningún modo representa problemas globales propios de la escritura de Quiroga. En segundo lugar, se trata de un aspecto formal dissociado de

³⁸ ROSALBA CAMPRA, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, ed. E. Morillas Ventura, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1991, p. 52.

³⁹ Respecto de los finales propios del relato fantástico, CAMPRA afirma: “Cualquier explicación, aun la más monstruosa, resulta tranquilizadora, en tanto que da cuenta de algún grado de racionalidad o, por lo menos, de una irracionalidad codificada. Lo único que sugiere abismos incolmables es la ausencia. Una ausencia de la que podemos sospechar que no responde a una voluntad de ocultamiento por parte del narrador, ni tampoco a su ignorancia, sino al presumible vértigo de la nada” (*op. cit.*, p. 56).

la debatida cuestión del estilo del autor, de cuyas habilidades verbales se ha dicho, al igual que de Roberto Arlt, que escribía con incorrección y descuido⁴⁰. Como no puedo extenderme en la discusión de este punto, quizá convenga resumirlo usando las palabras de Abelardo Castillo, quien a su vez parte de esta diatriba de Guillermo de Torre contra el estilo de Quiroga:

Al modo barojiano quizá, infravalorizando la literatura ante la acción, el autor de *El salvaje* había llegado a menospreciar excesivamente las artes del bien decir... En rigor, no sentía la materia idiomática, no tenía el menor escrúpulo de pureza verbal. ¡Hecho curioso en quien había comenzado con pujos de estilista y alardes de la más complicada retórica finisecular!⁴¹.

Luego de ello, con apreciable habilidad retórica, Castillo repite algunas palabras de Guillermo de Torre que hacen innecesaria cualquier argumentación para refutarlo, porque su propia escritura lo desmiente:

Infravalorizar, artes del bien decir, escrúpulo de pureza verbal, pujos de estilista, retórica finisecular... Naturalmente, para el crítico español esta prosa anómala es lo que se llama “escribir bien”, y hasta es lícito suponer que debió de esmerarse, en un párrafo que pone en cuestión la destreza verbal de Quiroga. No me parece necesario agregar nada⁴².

⁴⁰ Una orientadora reseña de los argumentos en contra y a favor del estilo de Quiroga se encuentra en J. LAFFORGUE, *op. cit.*, pp. 85-88. Por su parte, en su breve ensayo “Sobre el estilo” (*Las raíces de Horacio Quiroga. Ensayos*, Alfa, Montevideo, 1961, pp. 99-104), EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL aplica a la escritura de Quiroga la certera premisa de que, en lugar de fijarse en los galicismos, anfibologías y errores sintácticos del autor, la crítica debe juzgar la eficiencia de sus cuentos para provocar la sensación de tragedia, ternura u horror que se desea comunicar; desde esta perspectiva la conclusión es contundente: con su estilo Quiroga lograba suscitar el efecto literario que se proponía; si no me equivoco, en el juicio de Rodríguez Monegal se perciben las enseñanzas de Borges, quien desde muy temprana época critica a quienes entienden por estilo las “habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis”, pues “sólo buscan tecniquerías que les comunicarán si lo escrito tiene el derecho o no de agradarles” (JORGE LUIS BORGES, “La supersticiosa ética del lector”, en *Discusión*, M. Gleizer Editor, Buenos Aires, 1932, p. 43).

⁴¹ GUILLERMO DE TORRE, “Prólogo” a H. Quiroga, *Cuentos escogidos*, Aguilar, Madrid, 1950, p. 19.

⁴² ABELARDO CASTILLO, “Liminar” a H. Quiroga, *Todos los cuentos*, ed. cit., p. xxviii.

Para finalizar, acudo a una voz canónica dentro de la literatura argentina e hispanoamericana, la de Julio Cortázar, quien pese a su enorme admiración por Quiroga, no estaba convencido de la calidad de algunos de sus cuentos; en especial porque consideraba que a veces su factura era inferior a lo que proponían sus argumentos, a tal grado que durante algún tiempo lo sedujo la tentación de reescribirlos:

Desde joven me tentó la idea de reescribir textos literarios que me habían conmovido pero cuya factura me parecía inferior a sus posibilidades internas; creo que algunos relatos de Horacio Quiroga llevaron esa tentación a un límite que se resolvió, como era preferible, en silencio y abandono. Lo que hubiera tratado de hacer por amor sólo podía recibirse como insolente pedantería; acepté lamentar a solas que ciertos textos me parecieran por debajo de lo que algo en ellos y en mí había reclamado inútilmente⁴³.

En lo personal confieso que, desde mis particulares gustos de lector, hubiera preferido que “El almohadón de pluma” terminara con la efectiva y repugnante aparición del bicho monstruoso que ha causado la muerte de Alicia, según deduce un lector competente a partir de los indicios proporcionados por el relato. Pero si bien he descrito algunas contradicciones entre la teoría y la práctica del cuento fantástico en el autor, sin duda considero que nadie tendría el derecho de modificar “El almohadón de pluma”; y no pienso esto por un mero prurito de respeto a la denominada “última voluntad del autor” (que por cierto no siempre implica la mejor solución estética), sino sobre todo porque, aun con el deficiente final del texto, se trata de un cuento extraordinario que sigue desafiando nuestras habilidades de lectura. En última instancia, quizá Quiroga debió haber aplicado al cierre de esa obra (y yo al de este ensayo), el dicho humorístico de una figura literaria con la que alguna vez

⁴³ J. CORTÁZAR, “La barca o Nueva visita a Venecia”, *Alguien que anda por ahí*, en *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, 1994, t. 2, p. 161. Cortázar añade que había sentido lo mismo respecto de un antiguo escrito suyo, en cuyo caso la tentación sería legítima; aun así, se limita a un singular ejercicio simultáneo de lectura y escritura: no reescribe totalmente su texto, sino que introduce dentro de él comentarios críticos emanados desde uno de los personajes.

se cruzó por mera casualidad: Macedonio Fernández⁴⁴, quien dijo: “Huyo de asistir al final de mis escritos, por lo que, antes de ello, los termino”⁴⁵.

RAFAEL OLEA FRANCO
El Colegio de México

⁴⁴ En una carta del 7 de octubre de 1912 dirigida a Lugones, Quiroga comenta: “El fiscal [de Misiones] es hombre *quasi* de letras –Macedonio Fernández– que me inquietó, al conocerlo, con un juicio sobre Rodó: «–Es todo él, una página de Emerson». –Ya ve, amigo Lugones, que aun en la justicia se hallan cosas raras” (*apud* E. RODRÍGUEZ MONEGAL, *El desterrado*, p. 163). En efecto, en 1912 el abogado Macedonio Fernández todavía no destacaba por su producción literaria, la cual apenas empezaría a difundirse la década siguiente, cuando algunas revistas vanguardistas, en especial *Proa* y *Martín Fierro*, publicaron sus primeros textos; por fin en 1929, con la ayuda de Borges, Macedonio compiló varios de sus textos para formar su primer libro: *Papeles de Recienvenido* (Proa, Buenos Aires, 1929), de escaso tiraje y limitada repercusión, la cual apenas empezó a adquirir con la segunda edición, de 1944, donde se añadieron varios textos más, así como un elogioso prólogo de Ramón Gómez de la Serna.

⁴⁵ MACEDONIO FERNÁNDEZ, “Sobreviene dicho capítulo. Aniversario de Recienvenido”, en *Papeles de Recienvenido. Continuación de la nada*, notas de A. Fernández de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, 1989, p. 30. (Este texto es la carta que envió a la revista *Proa* en 1925, con motivo del cierre de esta publicación.)

