

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

# HISTORIA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

3. Postmodernismo, vanguardia,  
regionalismo

ALIANZA EDITORIAL

---

José Miguel Oviedo

# Historia de la literatura hispanoamericana

3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo

Alianza Editorial

---

## Contenido

*13. El postmodernismo y sus alrededores. Un maestro del cuento: Quiroga. El caso de Delmira Agustini. Del postmodernismo hacia la vanguardia: López Velarde y Tablada. La poesía argentina y suburbio. Postmodernistas peruanos: Eguren y Valdelomar. El extraño Ramos Sucre. Arévalo Martínez y otros narradores. Los ensayistas*

13.1. Continuidad y divergencia postmodernista

13.2. Quiroga o el arte de la tragedia

13.3. Las ambigüedades de Delmira Agustini

13.4. Los postmodernistas mexicanos

13.4.1. López Velarde o el desasosiego

13.4.2. Tablada: la seducción del Oriente

13.4.3. El búho de González Martínez

13.5. El postmodernismo argentino: el suburbio de Carriego y el «sencilismo» de B. Fernández Moreno

13.5.1. Perfección y silencio en Enrique Banchs

13.6. Los postmodernistas peruanos

13.6.1. La provincia de Valdelomar y la fantasía de Eguren

13.7. La extrañeza de Ramos Sucre

13.8. Otros poetas postmodernistas

13.9. Un puñado de narradores

13.10. «Arielistas», ensayistas, críticos y pensadores

*14. México: los hombres del Ateneo, la Revolución, Azuela y la novela. El teatro: Eichelbaum, Arlt y Usigli*

14.1. México en su Ateneo

14.1.1. El universo de Alfonso Reyes

14.1.2. La renovación filosófica de Antonio Caso

14.1.3. Vasconcelos, el intelectual como activista

14.1.4. La utopía americana de Pedro Henríquez Ureña

14.1.5. Torri: un maestro de la prosa

14.2. El ciclo novelístico de la Revolución Mexicana

14.2.1. Mariano Azuela: una épica popular

14.2.2. Martín Luis Guzmán: la historia vivida

14.2.3. Magdaleno y otros novelistas de la Revolución

14.3. Repaso al teatro: Eichelbaum, Arlt, Usigli y otros dramaturgos

*15. En la órbita de la realidad: naturalismo, «criollismo» y realismo urbano. El gran regionalismo. Voces femeninas en la poesía y en la prosa*

15.1. Las demandas de la realidad

15.1.1. Los «criollistas» y otros narradores chilenos

15.1.2. El «criollismo» y el realismo urbano en Argentina: Lynch, Gálvez y Arlt

15.1.3. Otros realistas

15.2. El gran regionalismo americano

15.2.1. Rivera y la fascinación de la selva

15.2.2. Don Segundo Sombra o el aprendizaje de la pampa

15.2.3. Gallegos: la pasión del llano

### 15.3. Voces femeninas en la poesía

15.3.1. La emoción y la reflexión de Alfonsina Storni

15.3.2. El camino penitente de Gabriela Mistral

15.3.3. Luz y sombra de Juana de Ibarbourou. Nota sobre María Eugenia Vaz Ferreira

15.3.4. La memoria de dos mujeres: Victoria Ocampo y Teresa de la Parra

### 16. *La primera vanguardia. Tres grandes poetas: Huidobro, Vallejo, Neruda. La voz de Girondo. Los «Contemporáneos»*

16.1. Las constelaciones de la vanguardia internacional

16.2. Macedonio, el abuelo de la vanguardia

16.3. Los tres grandes poetas

16.3.1. La teoría y la praxis de Huidobro

16.3.2. Vallejo entre la agonía y la esperanza

16.3.3. El oceánico Neruda

16.4. Otras expresiones vanguardistas en la década de los veinte: Río de la Plata y México

16.4.1. El ultraísmo en Argentina: Martín Fierro y Oliverio Girondo

16.4.2. La vanguardia en México: el «estridentismo»

16.4.3. Los «Contemporáneos»

### 17. *Brotos y rebrotos de la vanguardia. Avances de la poesía pura. El «negrismo»: Nicolás Guillén, Palés Matos y otros. Mariátegui y el indigenismo clásico*

17.1. La diseminación vanguardista y sus transformaciones

17.2. La vanguardia chilena tras Huidobro: dentro y fuera del grupo «Mandrágora»

17.3. La vanguardia en el Perú: Martín Adán, Oquendo de Amat, Abril, Moro, Westphalen

17.3.1. Unas palabras sobre el «nativismo»

17.4. Dos vanguardistas en el Ecuador: Carrera Andrade y Pablo Palacio

17.5. La música caprichosa de León de Greiff, los timbres de Vidales y la sobriedad de Aurelio Arturo

17.6. En torno a la vanguardia: Cuba y Puerto Rico

17.6.1. La poesía negrista: los sonetos de Nicolás Guillén y Palés Matos

17.7. Otros vanguardistas

17.8. Mariátegui y la prédica indigenista

17.9. Las novelas indigenistas de Jorge Icaza y Ciro Alegría

### 18. *La hora del ensayo americanista. Los críticos: cultura, sociedad, historia, política. Una literatura en transición; cuatro grandes maestros del medio siglo: Asturias, Yáñez, Carpentier, Onetti. Otros narradores. Un puñado de poetas mujeres*

18.1. Un pensamiento continental

18.1.1. El pensamiento filosófico-político: crítica y radicalismo

18.1.2. Dos ensayistas venezolanos: Picón Salas y Uslar Pietri

18.1.3. Los testigos del siglo: Benjamín Carrión, Luis Alberto Sánchez, Germán Arciniegas. Otros críticos

18.1.4. Tres historiadores: Valle, Porras y Basadre

18.1.5. Un esteta comprometido: Cardoza y Aragón

18.1.6. Una mujer singular: Nilita Vientós Gastón

18.2. La novela: los grandes maestros del medio siglo

18.2.1. Los terribles dioses, héroes y hombres de Asturias

18.2.2. Yáñez y las profundas voces de la tierra mexicana

18.2.3. Las arquitecturas barrocas de Carpentier

18.2.4. Onetti: el infierno de la imaginación

18.3. Una pléyade de narradores

18.4. La poesía. El aporte femenino



## **El postmodernismo y sus alrededores. Un maestro del cuento: Quiroga. El caso de Delmira Agustini. Del postmodernismo hacia la vanguardia: López Velarde y Tablada. La poesía argentina y el suburbio. Postmodernistas peruanos: Eguren y Valdelomar. El extraño Ramos Sucre. Arévalo Martínez y otros narradores. Los ensayistas**

### **13.1. Continuidad y divergencia postmodernista**

Si el término «modernismo» es complejo, el de «postmodernismo» no lo es menos, y aun puede decirse que —sobre todo en estas últimas décadas— la discusión sobre esta segunda noción ha sido sometida a una revisión tan intensa que ya no entendemos por el membrete lo que hasta hace poco entendíamos. Ese debate ha aclarado muchos aspectos, pero también ha oscurecido otros, por razones que apuntamos en un capítulo anterior, al presentar el fenómeno modernista en su conjunto (11.1). Aquí tenemos que estudiar la cuestión postmodernista un poco más a fondo.

Para comenzar, se imponen varios deslindes: la noción «postmodernismo» puede usarse para señalar la fase de crisis y disolución del movimiento modernista y al grupo de hombres que encarna; o para referirse en general a la etapa que sigue a aquel momento, que agrupa tendencias diversas y a veces contrarias a él. En otras palabras, puede significar una específica fórmula literaria o sus variantes, o un concepto epocal, genérico, en el sentido en que, por ejemplo, lo usa Luis Monguillón en su libro *La poesía postmodernista peruana*; es decir, la poesía que viene *después* del modernismo. (Por cierto, el término también alude a los rasgos que la crítica cultural aplica a nuestra propia época en un sentido que no nos interesa ahora porque poco o nada tiene que ver con el movimiento dariano ni con su evolución inmediatamente posterior.) Además hay que preguntarse que si el postmodernismo es una crítica y depuración del modernismo, ¿cómo llamar lo que realiza el mismo Darío (12.1.) en *Cantos de vida y esperanza*? Las semillas del cambio están allí, en el corazón mismo del cancionero modernista, lo que confirma esa capacidad del movimiento para la renovación y la revisión autocrítica, rasgo moderno si los hay. ¿Y qué decir de la cara americanista que adopta el modernismo en su fase avanzada, que alcanza su cúspide hacia 1900, con *Ariel* (12.2.3.)? Como ya dijimos antes: el modernismo fue un movimiento que estuvo en constante transformación y evolución, creando desde temprano un terreno fértil en el que podían florecer aportes de distinto signo.

Los críticos suelen señalar distintas fechas para el arranque postmodernista: oscilan entre 1910 (la Revolución Mexicana) y 1914 (el comienzo de la Primera Guerra Mundial). Como se ve, son fechas de la historia política del siglo xx, pero que generan cambios y reajustes en el papel que la literatura y la creación intelectual cumplían en el continente. Otros prefieren una fecha simbólica: 1916, el año de

muerte de Darío. Parece prudente, en todo caso, afirmar que el proceso se hace visible en la segunda década del siglo, justo cuando se advierten los primeros síntomas del impacto de la vanguardia (16.1). Esa contigüidad no es casual: hay cierta conexión entre algunas expresiones del postmodernismo con las de la vanguardia. Bien podemos comenzar a tratar nuestro tema declarando algo que no todos —acostumbrados a ver el postmodernismo simplemente como una secuencia o desprendimiento del modernismo— aceptarán fácilmente. El postmodernismo es dos cosas distintas a la vez: un estilo literario cuyas fuentes están en el modernismo, pero que se procesan de modos diferentes; y una divergencia, a veces bastante radical, respecto de ese modelo, al que incorpora rasgos forasteros y novedosos que provienen de otros cauces. Esto quiere decir que verlo simplemente como una fase posterior al modernismo y ligada a su estética es limitarlo o malinterpretarlo: el postmodernismo es por esencia heteróclito. Quizá por eso sea un movimiento carente de manifiestos y declaraciones programáticas. Cada quien siguió su curso —un poco como los que protagonizaron los albores del modernismo (cap. 11)— más apegado al propio entorno cultural que al prestigio de compartir un espíritu cosmopolita.

Su gran importancia reside justamente en esa síntesis de muchas fórmulas, con frecuencia contradictorias, que cancelan del todo los hábitos finiseculares e inauguran los modos propios del siglo xx. Si las fases postmodernismo y vanguardia pueden separarse didácticamente (tal como hacemos en esta obra), en la misma realidad literaria de esos años se encuentran fundidas o al menos confundidas. Podríamos ir más lejos y afirmar que el postmodernismo es la primera fase de la vanguardia, el campo exploratorio que abriría el camino al espíritu iconoclasta y rebelde de los años que siguen. Uno de los aspectos más interesantes del primero es esa capacidad de preparar, ensayar y facilitar algunos de los profundos cambios que la nueva estética iba a desencadenar. No es, pues, extraño que grandes innovadores de la literatura plenamente contemporánea —como Quiroga (*infra*) o Vallejo (16.3.2.) o Neruda (16.3.3.)— hayan tenido una etapa postmodernista para luego ir en direcciones muy distintas. Lo que queremos decir es que el postmodernismo es un campo fundamental para la transición de los rezagos literarios del fin de siglo hacia la plenitud de nuestro tiempo.

Quizá no deba entenderse el postmodernismo —al menos, en sus primeras manifestaciones— como algo contrario al modelo modernista, sino más bien como su *prolongación*, a la que sigue un *dénouement*; en todo caso, no como su directa negación. Se mueve dentro del mismo cauce general, pero incorpora, al menos, tres nuevas direcciones: depuración, crítica y divergencia. La primera es básicamente señalada por un movimiento de *interiorización y repliegue* de las líneas abiertas por la revolución dariana. Hay un desplazamiento en el foco del gran diorama modernista, para concentrarse en lo más hondo del dilema arte-vida que inquietaba todavía más a las generaciones enfrentadas a la crisis del nuevo siglo. Los postmodernistas quieren menos adorno y más sustancia, aunque esto guiados por las mismas convicciones y los mismos fines estéticos. La segunda dirección es un regreso al ámbito de lo propio (la provincia, el campo, el mundo doméstico) y a los temas «sencillos», para arrancar de ellos vibraciones inesperadas. Haciendo una indirecta crítica del modernismo (sobre todo de la áurea fastuosidad de su lenguaje), los postmodernistas cultivan una forma de expresión «crepuscular», más mística que pagana y más sombría que hedonista. Hay un morboso descenso por la zona oscura de lo anormal y lo desconcertante, lo estridente y lo patético. Estas realidades no les interesan por sus connotaciones morales o sociales, sino por su misma extrañeza y la onda de horror puro asombro que generan; el esteticismo ha cambiado de rumbo, pero siempre está allí, a veces en el nivel fonético y rítmico del verso, que suena también «raro» o al menos caprichoso.

La tercera dirección del postmodernismo lo lleva al pleno reencuentro con el entorno americano y la preocupación por cuestiones ideológicas y políticas asociadas con el destino del continente, sobre todo al estallar la Primera Guerra Mundial. Ya vimos que Darío mismo —y, antes, Martí (11.2.)— abrió ese camino, pero es la rica pluralidad de vías que surgen tras él lo que hay que destacar como un fenómeno propio del postmodernismo. Si la primera dirección llevará progresivamente esta tendencia a la vertiente vanguardista, las otras dos la acercan a todos los códigos estéticos en los que el dato real es decisivo. Así, la propuesta modernista cierra el círculo: lo que comenzó como una exaltación del artepuro terminará haciendo posible una visión «americanista»; convertida en una práctica literaria modernizada y depurada del acto creador, incorporará a su repertorio acontecimientos contemporáneos, reflexiones aristocráticas sobre los problemas raciales de un continente mestizo, posiciones antiimperialistas, adhesiones a causas populares, etc.

### Crítica:

CORVALÁN, Octavio, *El postmodernismo. La literatura hispanoamericana entre dos guerras mundiales*, New York, Las Américas, 1961.

YURKIEVICH, Saúl, «Moderno/postmoderno: fases y formas de la modernidad», en *La moviediza modernidad\**, 9-36.

## 13.2. Quiroga o el arte de la tragedia

En este período, muy pocos (y nadie en el campo de la prosa) alcanzan la talla literaria de Horacio Quiroga (1878-1937): es indudablemente una de las grandes figuras de ese tiempo y sigue siéndolo ahora. Bastaría con decir que es nuestro primer gran cuentista contemporáneo, un narrador con una lúcida conciencia de la especificidad y la trascendencia estética del género que cultiva, que, con eso, deja de ser —como solía decirse— un «género menor» y rapsódico. Lillo (10.2.33.) y Acevedo Díaz (10.4.) son cronológicamente muy anteriores a él y podrían señalársele como antecedentes directos, pero hay que tener en cuenta dos cosas: una, que los primeros cuentos de Quiroga aparecen en 1899, sea, antes que los libros del chileno; otra, que Acevedo Díaz es autor de un solo cuento: el admirable «El combate de la tapera», mientras que Quiroga produjo cerca de doscientos. En intensidad y fecundidad pocos cultores del género se le acercan, antes o después. Quiroga es, además, una presencia capital porque su obra cubre todo el arco de las instancias literarias que bullían en la época del modernismo, postmodernismo, «criollismo», regionalismo, relato fantástico o de horror, etc. Así se explica por qué, pese a haber nacido antes de 1880, lo estudiamos —como ya advertimos (12.2.)— en este capítulo: lo más significativo de su obra hace de él un precursor del cuento tal como lo entendemos y practicamos hoy. Por todo esto, merece ser examinado con atención.

Pero antes de intentarlo, hay que tratar un par de interesantes cuestiones previas, ambas relacionadas con su biografía. Quiroga nació el 31 de diciembre de 1878 en Salto, Uruguay. Sólo su primer libro, *Los arrecifes de coral* (1901), colección de prosa y verso, fue publicado en Montevideo; el resto de su producción publicada en vida aparece en Buenos Aires, donde pasó buena parte de su



existencia y donde murió. Pero si la historia editorial del autor es sólo el reflejo del importante papel que cumplió en su evolución literaria el ambiente intelectual bonaerense, la experiencia fundamental de Quiroga está profundamente vinculada a la región selvática argentina, específicamente a las provincias del Chaco y Misiones; no olvidemos que fue un colono en esas zonas casi vírgenes entonces y que su destino artístico fue convertirse en un auténtico «narrador de la selva».

Por eso cabe la pregunta: ¿es Quiroga un escritor uruguayo o argentino? Su caso se parece un poco al de Florencio Sánchez (10.9.), cuya dramaturgia es fruto de las dos orillas del Río de la Plata. Por otro lado, ese vaivén geográfico y cultural es una tradición de las letras uruguayas y se registra también, en diversos grados, en Acevedo Díaz y en Javier de Viana (10.4.). Tenía razón Emilio Rodríguez Monegal cuando afirmaba que Quiroga no es ni uruguayo ni argentino (aunque adoptó esa ciudadanía en 1903), sino rioplatense: un escritor con raíces dobles y al mismo tiempo desarraigado en ambos lados. Y aun podría llamársele escritor «misionero», porque ésta es la Argentina que cuenta para él como narrador y la que constituye el territorio que vivió, recreó e inventó, inmortalizándolo. (Esta cuestión demuestra una vez más cuán relativos son los criterios nacionales en la literatura. Quiroga es un uruguayo con obra argentina, una Argentina que pocos de sus lectores conocían; fue siempre un trasplantado, un *desterrado*, como reza el título de uno de sus libros, alguien que explora fronteras ajenas, tratando tercamente de hacerlas suyas.)

La otra cuestión tiene que ver con los ramalazos de tragedia que sacuden su vida desde la infancia y la forma como él los convierte en material literario. Si su gran tema —mejor: su gran obsesión— es la muerte, es porque esa experiencia marcó tantas veces su vida que nos induce a pensar en signos fatídicos o en un maligno azar. Su biografía es casi inverosímil y sin duda tan fascinante como su obra. El más simple recuento de ella justificaría el título unamuniano: *Del sentimiento trágico de la vida*; y el febril entrecruzamiento de vida y obra sólo podría compararse con el que encontramos en Kafka u O'Neill. Como ellos, Quiroga murió muchas veces. Al año siguiente de su nacimiento, su padre muere al disparársele accidentalmente —delante de la madre y el hijo— un arma de fuego. (En la relación de Quiroga —y de los que lo rodearon— con las armas merecería un estudio especial: son fatales garantías de sobrevivencia en la selva.) Se inicia así el ciclo de violencia y destrucción que envolverá su vida. Hacia 1896, nuevo golpe aciago: su padrastro se suicida con un tiro en la boca. En 1901 mueren dos de sus hermanos y al año siguiente, en otro accidente absurdo, él dispara un tiro fatal a su amigo Federico Ferrando, que se preparaba para un duelo con otra persona. Estando ya en Misiones, su esposa Ana María Cirés, con quien se había casado en 1909, se suicida tomando veneno (1915), víctima de una depresión nerviosa. Finalmente, él mismo, al saberse enfermo de cáncer, se suicida bebiendo cianuro en un hospital de Buenos Aires. Esta vida marcada por muertes violentas y traumáticas no se distingue demasiado de sus propios cuentos, donde la existencia es un duelo por sobrevivir en medio de mil peligros, el mayor de los cuales no son los rigores de la selva ni la general hostilidad del medio, sino algo oscuro y profundo que agobiaba su corazón: el impulso destructivo (a veces autodestructivo) que él conjuró en la creación literaria, a imagen y semejanza de la Naturaleza, también regida por las implacables leyes de decadencia y renacimiento. Esa pugna existencial entre persistir y perecer está en el centro de su mundo narrativo.

Mientras estas tragedias se sucedían, el escritor iba haciendo su doble aprendizaje vital y estético. *Los arrecifes...* lo muestra como un joven modernista y corresponde a un período de búsquedas inciertas y vagas inquietudes, algunas con visos pintorescos. A sus preocupaciones literarias, se sumaba

curiosos intereses de carácter científico, técnico y deportivo: experimenta con la química, mecánica, la fotografía, el ciclismo; de espíritu soñador y aventurero, quería además ser marino... Su vocación definida, estaba abierto a muchos intereses contradictorios. A partir de 1896, la literatura pasa a ocupar el centro de su atención. En Salto, con Alberto J. Brignole y otros amigos forma la «Comunidad de los tres mosqueteros», en la cual él es D'Artagnan y en la que leen sus ejercicios poéticos juveniles. En 1897 comienza a colaborar, bajo seudónimo, en revistas juveniles. Él mismo funda, en 1899, el semanario *Revista del Salto*, que apenas dura un año. A fines de marzo de 1900, después de haber conocido a Lugones (12.2.1.), su gran ídolo literario, en una breve escapada a Buenos Aires, decide realizar el ritual de todo modernista: el viaje a París.

Allí comienza haciendo una vida de *dandy*; frecuenta tertulias y cafés; conoce a Darío (12.1.1.), Gómez Carrillo (12.2.7.) y Manuel Machado. Pero en poco tiempo todo se desbarata: sus recursos económicos se extinguen y regresa, con la cola entre las piernas, poco más de tres meses después. El viaje es un completo fracaso (él dirá: «No tengo fibra de bohemio») y sólo trae de él un valioso documento de su desencanto: un *Diario de viaje a París* (Montevideo, 1949), que confiaría a su amigo, corresponsal, biógrafo y crítico Ezequiel Martínez Estrada (18.1.1.). Con este episodio, que lo convence de que su sed de aventura no se satisface en los elegantes salones literarios, se cierra la etapa formativa del autor y comienza otra, muy distinta.

Todavía al volver a Montevideo, Quiroga parece resistirse a aceptar ese hecho. Con sus compañeros de juventud funda el «Consistorio del Gay Saber», laboratorio intelectual que amplía su experiencia mosqueteril y que tiene ciertas semejanzas de ambiente decadentista con la «Torre de los Panoramas» de Herrera y Reissig (12.2.4.), a la que antecede por pocos años; el nombre de «gay saber» conjuga reminiscencias provenzales y nietzscheanas (así se llama un libro de aforismos y poemas que el filósofo alemán publicó en 1882). Puede decirse que la aparición de *Los arrecifes* corresponde al espíritu del Consistorio: simbolismo y decadentismo bastante trasnochados. Luego de un fatal accidente de Ferrando, que lo deja conmocionado, y de su rápido traslado a Buenos Aires (1901) el cenáculo cierra sus puertas y lo deja libre ante nuevas perspectivas. En 1903 se incorpora al profesorado argentino y consigue, gracias a la influencia de su amigo Lugones, formar parte, como fotógrafo, de la expedición de estudios que el gobierno envía a la región de San Ignacio en Misiones, así llamada por las campañas de evangelización que organizaron los jesuitas (2.5.), en el áspero noroeste del país. Aunque en el viaje Quiroga muestra lo poco preparado que estaba para él, la experiencia es crucial y provoca una inesperada decisión: poco después de publicar un libro de cuentos decadentistas *El crimen del otro* (Buenos Aires, 1904), que Rodó (12.2.3.) elogia, resuelve dedicarse al cultivo del algodón en el Chaco. Se inicia así la etapa de su propio descubrimiento como hombre y escritor.

¿Qué movió a Quiroga a tomar esa decisión? ¿Qué buscaba, qué podía encontrar en el Chaco, en la hondura de la selva más remota, un hombre físicamente debilitado como él, asmático y dispéptico, sin el mayor conocimiento de la región y sin la asistencia eficaz de nadie? ¿Aspiraba a la soledad y a la comunión con el paisaje, un retiro balsámico para un espíritu ya fatigado y marcado por un oscuro destino, un campo de sensaciones nuevas para renovar su literatura, una posibilidad de ganarse una fortuna con el esfuerzo de sus propias manos, un simple modo de satisfacer su inquietud robinsoniana en tierras vírgenes? En síntesis: ¿tenía un plan o perseguía simplemente una quimera, lo hizo por cálculo o por locura? Difícil saberlo con certeza, aunque sus libros nos darán más tarde ciertas pistas aparte de ser el verdadero y admirable fruto de ese largo pasaje de su vida. Tal vez la razón verdadera fuese la enormidad misma del desafío y la fascinación por un mundo totalmente extraño; en e

sentido, la selva fue para el desterrado una insólita patria que nadie podía disputarle. Pero si, como cree Rodríguez Monegal, el principal móvil era el económico —hacerse de una fortuna dedicándose a la agricultura—, volvió a fracasar: en un par de años había liquidado todo el dinero que llevó al Chaco y sus experimentos en galvanoplastia tampoco dieron resultado. Así, lo vemos regresar en 1905 a Buenos Aires y al profesorado. En los años inmediatos participa en tertulias literarias, conoce a Florencio Sánchez y colabora intensamente en la revista *Caras y Caretas* y en *La Nación*, para ganar un poco de dinero. Pero a fines de 1906, aprovechando planes del gobierno para estimular la colonización de Misiones, compra tierras en los alrededores de San Ignacio para volver a hacer de ese ambiente un hogar.

Intenta además otra forma de apropiación, más trascendente: la conversión del mundo de la selva en un territorio literario personal. Esto supone una doble operación: es un buceo hacia adentro, hacia las capas más profundas de su psiquis, tanto como una exploración del entorno físico. Son dos formas de vida, la del indagador de sí mismo y la del colono que descubre los sutiles comportamientos del mundo animal y vegetal que lo rodea. Es sobre todo de la observación de la conducta animal de donde Quiroga saca importantes lecciones éticas sobre la vida humana. Sin embargo, la publicación en 1907 de dos novelas cortas (*Historia de un amor turbio* y *Los perseguidos*) agrega un nuevo fracaso —literario, esta vez— a su desastrado designio. Quiroga seguiría cultivando el género, pero sin poder convencer a nadie —ni al público ni a la crítica— de que el gran cuentista tenía también dotes de novelista.

A fines de 1909 se casa con Ana María Cirés, una alumna suya de sólo 15 años, y de inmediato la pareja marcha a la selva. Se inicia así la serie de relaciones conyugales de Quiroga, que ofrecen reveladoras claves sobre su conflictiva vida erótica: son siempre relaciones tempestuosas con mujeres bastante más jóvenes que él, están regidas por la autoridad masculina y someten a la mujer a una dura vida doméstica que implica una ascética privación de casi toda comodidad u otro placer que no sea sexual. Hay en Quiroga una patética necesidad de amor y ternura, que espera encontrar en jóvenes capaces de aceptar fácilmente los espartanos términos en los que él planteaba la vida en común: una relación de supremacía de un esposo-padre sobre una esposa-hija. El amor quiroguiano está marcado por las mismas señas destructivas del impulso tanático que acosó su vida. Tras el nacimiento de su hija Eglé y su hijo Darío, el fracaso de su nueva aventura comercial (explotación de carbón y destilación de jugo de naranja, que le da para escribir un cuento) y el suicidio de su esposa, regresa a Buenos Aires en 1916. Al año siguiente obtiene un puesto de secretario del Consulado de Uruguay y publica su primer gran libro: *Cuentos de amor de locura y de muerte* (el autor no quiso una coma entre esas palabras), que demuestra que ha alcanzado su madurez creadora. Y de inmediato otros más: *Cuentos de la selva* (1918), narraciones para niños, *El salvaje* (1919) y *Anaconda* (1921), libros de cuentos.

En los años siguientes, vivirá en Buenos Aires (donde frecuenta la tertulia de Lugones) y fundará con el narrador uruguayo Enrique Amorim (15.1.3.), el grupo literario que llamará también «Anaconda». Escribe para varias revistas una serie de crónicas cinematográficas, nuevo arte por el que manifiesta gran interés (llegaría a escribir dos guiones sobre obras suyas), aunque su posterior fama sonora lo desencanta. Pasa temporadas en Montevideo y hace una fugaz visita a Misiones (1925) donde tiene una apasionada relación con otra Ana María (Palacio), de 17 años, relación que el autor recreó en *Pasado amor* (Buenos Aires, 1929); sólo la tenaz oposición de los padres de la muchacha le hizo desistir de un rapto matrimonial, para el cual él ya había construido un túnel. En el plano literario

ésta es una década de triunfos y reconocimientos que proyectan su nombre en el ámbito internacional. En 1921 una selección de cuentos suyos traducida al inglés aparece en Estados Unidos, y en 1927 una versión francesa en París; en 1925 se publica en España otra selección con el título de *La gallina degollada*; en Buenos Aires se imprime *El desierto* (1924), cuentos y apólogos, y luego *Los desterrados* (1926), que generalmente se considera su mejor volumen de cuentos. En todas partes era visto como un verdadero maestro del género.

Se casa en 1927, cuando tiene ya 49 años, con María Elena Bravo, amiga veinteañera de Eglé, con quien tendrá una hija más. Al ser trasladado como cónsul a San Ignacio, vuelve por última vez a instalarse en la selva misionera. Se inicia un período final de gran soledad, decadencia física y angustias económicas, de lo que dan testimonio sus cartas a Martínez Estrada y otros amigos. Un golpe militar en Uruguay lo deja cesante en 1934, pero aunque logra quedarse allí por un tiempo como cónsul honorario, una grave enfermedad lo obliga a volver a Buenos Aires en 1936; un año antes había publicado su último libro de cuentos: *Más allá*. Sabiendo que su mal no tenía remedio, Quiroga tomó la decisión suprema que ya antes había vislumbrado: la de quitarse la vida.

El indudable centro de su obra, en la que encontramos novelas, una obra teatral, el citado *Diario*, literatura infantil y libros escolares, un epistolario, textos teóricos y artículos sobre distintos temas, además de más otras páginas, es su vasta producción cuentística; y dentro de ese género los libros mayores son *Cuentos de amor...*, *El desierto* y *Los desterrados*. Esto no quiere decir que en otros volúmenes no haya cuentos notables, como «El hijo» en *Más allá*. Nos concentraremos en esos libros y en alguno de esos textos porque resumen admirablemente el núcleo de su visión. El primero, aunque contiene obras maestras, se distingue de los otros porque todavía arrastra material proveniente de su época de aprendizaje del género; comenzar por él ilustrará detalles de la evolución de su arte. Dos de los más tempranos textos de esa obra («El almohadón de pluma»<sup>1</sup>, 1907; «La gallina degollada», 1907) reflejan el dominante influjo que Poe ejerció sobre él desde sus inicios y ciertos rezagos de la retórica y los decorados modernistas. Ambos son «cuentos de horror», elaborados con un solo efecto —efectismo— en mente: sorprender al lector estremeciéndolo con un final chirriante que subraya la fatal brutalidad de los hechos. En el primero hay un elemento fantástico —la monstruosa alimaña que se alimenta de sangre humana hasta «adquirir proporciones enormes»—, pero el final anticlimático morigerará ese factor y lo presenta como un hecho científicamente explicable o posible («no es raro hallarlos en los almohadones de pluma»); esto lo confirmó Alfredo Veiravé (en un trabajo compilado por Ángel Flores), quien halló y reprodujo una noticia periodística publicada en 1880 por un diario de Buenos Aires sobre un caso real muy semejante al del cuento. Sólo cuando conocemos este final, nos damos cuenta de que la primera línea del relato es premonitrice: «Su luna de miel fue un largo escalofrío», y que el relato ha sido concebido enteramente en función de ese final. Pero el lenguaje es todavía algo artificioso y «literario», sobre todo en la descripción del ambiente físico en que se realiza la acción y que la impregna de signos ominosos:

La blancura del patio silencioso —frisos, columnas y estatuas de mármol— producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, [...] afirmaba aquella sensación de desapacible frío.

El relato adelanta dos de los *leitmotifs* de su narrativa: el torturado análisis de la relación conyugal (marcada siempre por la autoridad masculina y la conflictiva vida pasional de la pareja) y la inmersión en el mundo de las alucinaciones u otras formas patológicas de alteración de la conciencia.

Lo primero se desarrolla más ampliamente (combinado con un morboso elemento de horror) en

«La gallina degollada», que es un cuento mejor logrado. Esta historia de una familia cuyos primeros cuatro hijos son deficientes mentales presenta una variante del elemento de la monstruosidad, porque los hijos destruyen el amor del matrimonio y devoran, en un final canibalístico, a la única hija sana de la pareja. Pero el relato vale no sólo por el efecto que produce ese espantoso desenlace, sino por el análisis de cómo surge el odio, como un parásito, en los resquicios mismos del innegable afecto de los esposos. Incapaces de aceptar los hechos sin humillar al otro con terribles agravios, muestran —como sugiere el narrador— tener «corazones inferiores»: monstruosidad física y moral. Antes de que los hijos enfermos sacrifiquen a la niña en un ritual sangriento, los padres ya se han destruido mutuamente; el horripilante final puede verse como un castigo al crimen mental que ellos han perpetrado antes y al creciente abandono en el que tienen a los hijos deficientes: «Porque naturalmente, cuanto más intensos eran los raptos de amor a su marido e hija, más irritado era su humor con los monstruos». Al lado de los muy bien trazados personajes principales, hay otro que cobra una importancia notable: el sol, el calor flamígero del ambiente, que ya había sabido convertirse en el protagonista en «La insolación» (1908) y más tarde en otros cuentos misioneros. El sol es una presencia obsesiva que, en la mente primaria de los hijos enfermos, se asocia con la insaciable urgencia de comer: «se reían al final estrepitosamente, [...] mirando al sol con alegría bestial, como si fuese comida».

En «La insolación» y sobre todo en «A la deriva» (1912) hay un giro sustancial que Quiroga realiza con excepcional destreza: el elemento de horror ya no es un efecto aparatoso y estridente que surge, ya sea tanto mecánicamente, al final del relato, sino algo que está consolidado con la materia misma de los hechos que son a la vez verificables y enigmáticos. El narrador ha penetrado un punto más en su íntima comprensión de los mecanismos de la mente humana, sobre todo cuando enfrenta los cotidianos misterios del sufrimiento, la muerte y el más allá. Y siendo la selva el ámbito que genera esas experiencias, no hay nada de tipicidad o localismo en su presencia narrativa; tras su feroz descripción de la selva, hay algo más profundo: un análisis descarnado de la fragilidad existencial del individuo y una aleccionadora parábola de la eterna lucha entre el hombre y la Naturaleza. En estos poquísimos llegaron más lejos, más adentro que él en Hispanoamérica. Lo singular es que, para hacerlo, Quiroga usó muchas veces, con raro virtuosismo, el punto de vista de animales a los que cedió el papel de protagonistas o testigos. Esta insólita perspectiva desde la que observa el intenso drama psicológico de los seres humanos subraya varias cosas: la distancia entre esos dos órdenes biológicos que conviven en la selva; el superior instinto de los animales para percibir el peligro y sortear la muerte; la existencia de ciertas leyes que rigen el orden cósmico con un secreto designio cíclico que los hombres destruyen o no entienden.

Así lo muestra admirablemente «La insolación», en el que los perros del alcoholico Mr. Jones (uno de esos extranjeros desplazados y abandonados a sueños imposibles en la selva americana) saben más que él de su muerte próxima, porque la ven corporizarse literalmente en visiones espectrales que él no percibe, mientras comete el error de atravesar un pajonal bajo un calor de fuego. Por cierto, no hay posibilidad de confundir a estos animales sabios, prudentes y capaces de pensar y «hablar» entre ellos —como hacen los caballos y las vacas de «El alambre de púas» (1912)— con los que presentan las fábulas clásicas o modernas: no hay nada moralizante ni pedagógico en sus relatos sobre el reino zoológico. Si algo nos enseñan es que el mundo natural, como el de los dioses griegos, es implacable y trágico: vivir es un permanente acto de *hybris* y cada uno de nuestros actos desencadena una compleja red de consecuencias. La selva es una terrible metáfora del inevitable destino humano.

«A la deriva» muestra eso de modo impecable: es una pequeña obra maestra, una exacta pieza de relojería narrativa de apenas cuatro páginas, en la que no hay una palabra de sobra y nada que no contribuya a crear la irresistible tensión de una lucha desesperada e inútil contra la muerte. La primera línea del cuento dispara una flecha que conduce, rectamente, al inevitable final: «El hombre pisó algo blanduzco, y en seguida sintió la mordedura en el pie». A partir de ese momento, Paulino es condenado a muerte: ha sufrido la venenosa picadura de una serpiente, está solo y lejos de cualquier modo de auxilio. Lo tremendo es que el lector percibe de inmediato que la situación es irreversible, la diferencia del personaje que la padece. Lo esencial ya ha ocurrido en el preciso momento en que el cuento comienza y no hay manera de modificar sus consecuencias; sólo podemos presenciar un inexorable proceso y contemplar cómo el hombre se resiste, en vano, a aceptar su trágico destino. Su lucha, justamente por fútil, tiene cierto aire de grandeza: la que sentimos ante héroes derrotados o antemano pero que no renuncian. No asistimos a la muerte del hombre: vemos el agónico proceso que lleva a ella. El supremo acto de *morir* está diseccionado en una serie de impresiones fugaces y dolorosas y crecientemente siniestras: cada minuto que pasa empeora las cosas. Los terribles efectos del veneno en el cuerpo de Paulino, mientras navega desesperadamente por el río, están sugeridos por el *crescendo* en las fulgurantes punzadas de dolor, hasta alcanzar un nivel intolerable: mientras devora la sed, el pie luce un «lustre gangrenoso», luego «la carne desbordaba como una monstruosa morcilla».

La creciente debilidad física es contradicha por el espíritu combativo del hombre: en su confuso estado mental, las inequívocas señas que lo llevan al borde de la muerte aparecen como balsámicos signos de que el dolor y la fiebre han bajado, de que se va a salvar. Y la dimensión psíquica se proyecta sobre el paisaje mismo, que ahora se tiñe de fastuosos tonos dorados y olores penetrantes «azahar y miel silvestre». La memoria del hombre retrocede al pasado, laberinto en el que trata de fijar unas fechas. Lo vemos vacilar en medio de la extraña calma que lo rodea, y en ese delirio, parecido a la paz, expira. El realismo del cuento es simbólico: Paulino es cualquier hombre ante la muerte, su deseo de vivir es el de todos y el río Paraná es una imagen del flujo inapresable del tiempo (Heráclito) y del temible Leteo (Dante). «A la deriva» podría haber sido escrito hoy: es contemporáneo directo como Faulkner, Hemingway, Rulfo (20.3.2.) o Cortázar (22.1.3.). ¿Y acaso la jornada de Paulino no nos recuerda la de Fushía por el Marañón, en *La Casa Verde* (19.4.1.), rumbo al leprosario donde acaba sus días?

Aunque desigual (sobre todo por el grupo de «apólogos» que aparecen en la tercera sección del libro), *El desierto* contiene algunas notables narraciones, como la que da título al volumen (1923) «Un peón» (1918), esta última posiblemente la historia que fija más claramente las ideas sociales de Quiroga sobre la explotación del trabajo humano; ambos cuentos, por su desusada extensión, no parecen muy típicos de Quiroga. «El desierto» es un relato conmovedor, que camina riesgosamente por el borde de lo sentimental sin caer en él. Su estilo directo y sin complicaciones no quiere impresionarnos con ingredientes morbosos, sino contarnos una simple parábola de amor paternal: de un padre que vive, enferma y muere pensando sólo en el bienestar de sus pequeños hijos, que agrupan alrededor de él como cachorros desamparados bajo la inclemencia y la soledad de la selva misionera. Demuestra la capacidad de Quiroga para usar trozos sacados de su propia vida y crear con ellos un relato verosímil y de gran ternura. Hay una escena muy notable, difícilísima pero que el narrador controla a la perfección: el momento en el que el hombre, al sentir que le llega la muerte (percibe «un tintineo vertiginoso que irradiaba desde el centro de su cerebro...»), reúne a sus hijos y

despide de ellos; luego vemos su cadáver asistiendo a la escena de desolación que deja atrás. Esta situación tiene una inquietante semejanza con la de los perros tras la muerte de Mr. Jones en «Insolación»: dos clases de amor y dependencia.

*Los desterrados* es considerado por la crítica como el libro más completo y complejo de Quiroga, la expresión misma de su alta madurez de artista y de hombre, en el que se asume, con plenitud y hondura, como lo que realmente es: un trasplantado, un individuo que ha querido echar raíces en tierras ajenas y hostiles, pero que lo fascinan. Es un libro intensamente autobiográfico en el que la forma narrativa se adapta a las funciones de testigo y coprotagonista que el narrador cumple en los relatos, y a los diversos papeles secundarios o protagónicos que desempeñan un elenco de personajes que él saca de la realidad. Con estos aventureros sin patria ni orígenes claros se identifica el autor, desde esa perspectiva afectuosa, no importa cuáles fueran sus malandanzas, recobra sus pasos como héroes caídos sin pena ni gloria. Esta inclinación por los seres marginales, extrapolados de la sociedad establecida y de sus normas civilizadas, fundadores de una ética de la acción y la voluntad, espíritus errantes y amantes de los espacios salvajes donde pueden vivir sus delirantes sueños, fue alimentada por su contacto con los grandes escritores rusos (principalmente Gogol y Dostoievski), pero también por Kipling y por Conrad. Como él, estos narradores de aventuras tropicales y marineras se convierten en encuentros con el mal y las vetas más oscuras de la existencia. De allí la cualidad profundamente moderna del mundo espiritual que anima la narrativa de Quiroga.

Esto puede comprobarse con el extraordinario cuento «El hombre muerto» (1920), que curiosamente, escapa a la impronta testimonial directa de los otros textos del volumen: bajo una apariencia de total y límpida objetividad, sin trucos ni efectos de ningún tipo, el foco del relato está en el mundo de reflexiones y sensaciones de una «conciencia limitada» —un recurso muy frecuente de la novela contemporánea—, en este caso por la herida mortal que el protagonista ha sufrido y su inmovilidad física en la que se juega su destino; irónicamente, mientras el delirio del hombre engaña con visiones o recuerdos de su vida doméstica diaria, los caballos perciben exactamente el drama de la situación. Pero para ellos su significado es otro: justo en el momento en que el protagonista muere, el caballo sabe que ya nadie lo vigila y cruza la alambrada, hacia su libertad. Desde una perspectiva interiorizada es de una gran sutileza, y aunque el monólogo del hombre no es técnicamente un «monólogo interior», la fusión entre lo real, lo imaginado y lo recordado crea un vértigo que borra sus fronteras.

Y aun en un libro poco orgánico y con material de muy diversas épocas como el postrero *Más allá* puede brindarnos la sorpresa de encontrar un cuento de la alta calidad y perfección formal de «El hijo» (1928), que vuelve a aprovechar sus vivencias personales de padre. Aquí es la preocupación y el presentimiento paternal por el hijo que ha ido de cacería y que no regresa (porque ha sufrido un accidente fatal) lo que crea el drama desgarrador de una mente que se mueve entre realidades, vanas hipótesis y amorosas alucinaciones, como la de caminar al lado de su hijo muerto. El relato tiene varias trampas al lector, que vacila entre creer que el accidente no ocurrió realmente y que lo imaginó el padre, cuando lo cierto es lo contrario. Más de veinte años corren entre «El almohadón de pluma» y este texto: un amplio arco dentro del cual Quiroga produjo un corpus cuentístico que cambió la faz del género en América con más de una obra maestra.

Aparte de eso, hubo en Quiroga un importante aspecto reflexivo —y autorreflexivo— sobre el arte del cuento, un afán por definir y reafirmar su posición ante las grandes cuestiones literarias, estéticas (

cine, por ejemplo) e incluso del mercado en el que había ingresado la literatura de su tiempo; intenso pathos de su mundo imaginario se complementaba con una notable lucidez —no exenta de ironía— sobre asuntos de teoría y retórica que revelan su íntimo conocimiento del oficio. Los textos que documentan estas preocupaciones corresponden a la década final de su vida y son como un resumen de su ya larga experiencia narrativa: tienen un tono definitorio de alguien que ha ganado una perspectiva sobre su propia obra. Revelan también que era un perfeccionista y que, como todo perfeccionista, era un perpetuo insatisfecho con lo que producía, dispuesto siempre a la revisión y a la autocritica; es decir, un verdadero profesional, quizá el primero entre los prosistas de este siglo. Lo interesante es destacar que Quiroga presentaba estos planteamientos como un hombre que había aprendido su literatura viviendo en la soledad de la selva, totalmente al margen de los cómodos ambientes intelectuales: era un fruto artístico duramente ganado de una experiencia vital, y de ahí emanaba su autoridad. Sus teorías e ideas surgían de su praxis; no era formalmente un ensayista sino un creador al que le gustaba analizar por qué y cómo creaba. Leer esta parte de su obra nos muestra también que su cultura literaria no era ni orgánica ni muy amplia (así lo revela la curiosa biblioteca personal que tenía en Misiones), pero sí muy funcional y notablemente bien asimilada.

Sólo invocaremos dos textos para juzgar su capacidad crítica: el muy conocido «Decálogo del perfecto cuentista» (1925) y su hermosa autodefensa «Ante el tribunal» (1930). El primero puede considerarse la síntesis final de un esfuerzo por fijar las reglas esenciales del cuento como forma específica, que comenzó ese mismo año con otras piezas cuya intención general es la misma: «Manual del perfecto cuentista» y «Los trucos [*sic*] del perfecto cuentista». En el primer precepto del decálogo declara algunos de sus influjos clave: «Cree en el maestro —Poe, Maupassant, Kipling y Chejov— como en Dios mismo». Ya hemos señalado a los otros que admiraba o que tienen afinidad con él; ahora cabría agregar algunos modelos que se han mencionado mucho menos: Hudson (10.3.4) a quien dedicó un artículo en 1929, en el que aprovechaba para criticar el mito del «color local» y el ingrediente folclórico que iba invadiendo el lenguaje narrativo de entonces; y los escritores norteamericanos Bret Harte, Erskine Caldwell y Ernest Hemingway, a quienes admira por la concisión de su estilo; sus referencias a estos dos últimos en 1936 deben de ser las más tempranas que registran en nuestras letras.

En verdad, cabe considerarlo un introductor de la narrativa anglosajona, pese a que no la leía en lengua original, sino a través de traducciones francesas o castellanas. Pudo, sin embargo, percibir en esos autores un ritmo, una dicción esencialmente distintos: los que producía la frase corta, enérgica con una respiración agitada y sin adornos espurios. Así lo dejan ver los preceptos VI y VII: «Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: “desde el río soplaban un viento frío”, no hay en lenguaje humano más palabras que las apuntadas para expresarla»; y «No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas adhieras a un sustantivo. Si hallas el que es preciso, él, solo, tendrá un color incomparable». Huidobro (16.3.1.) habría apreciado este último consejo. A la retórica económica y austera corresponde una composición y una estructura narrativa concisas, en las que toda excrecencia ha desaparecido y los músculos del relato se mueven con eficacia y rapidez. Quiroga vio con claridad que el cuento era un género de síntesis y concentración, cuyo éxito dependía no de la rareza de la materia, y menos de las excursiones laterales para apreciar el paisaje o las divagaciones del autor, sino del modo en que se la ejecutaba: era una suprema cuestión de forma y lenguaje que dejaba transparentar una visión intensa de los hechos humanos o animales. El precepto V contiene una recomendación clave: «No empieces a escribir sin saber desde la primera página adónde vas. En un



cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas. Un cuentista de hoy suscribiría sin vacilación estas afirmaciones.

Pero la propuesta más polémica —en la que todavía se siente el eco de Poe— es la contenida en el precepto VIII, que al final dice: «No te distraigas viendo tú lo que ellos [los lectores] no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea». Esta hipérbole encierra una honda verdad, que no muchos se han atrevido a sostener con la misma audacia: siendo un género *intenso*, no puede permitirse los pequeños accidentes, desmayos o distensiones que la novela, género *extenso*, consiente. Un cuento no es una novela comprimida, sino una estructura autónoma, completa y ceñida, en realidad más cercana a la perfección absoluta que debe alcanzar un poema que a la novela. Con sus teorías y su práctica Quiroga dio al género una dignidad estética que no había alcanzado hasta entonces. De paso, el consejo tal vez ayuda a explicar por qué este gran cuentista no fue nunca un buen novelista: para eso necesitaba cubrir una distancia a un paso que no conocía bien, pues literariamente era un velocista, no un corredor de fondo.

Esto lo reitera en «Ante el tribunal», texto en el que se somete sarcásticamente al juicio literario que una nueva generación le presenta al maestro. Se acusa de haber luchado para que «no confundieran los elementos emocionales del cuento y de la novela», onda emocional que caracteriza «por su fuerte tensión en el cuento, y por su vasta amplitud en la novela». Pero quizá la declaración más importante que aquí hace es la de haber querido probar «que así como la vida no es un juego cuando se tiene conciencia de ella, tampoco lo es la expresión artística». Esta reafirmación de que crear y vivir son grandes riesgos que se alimentan mutuamente bien puede leerse como un poema de su esfuerzo estético y su dimensión ética, de las más altas que hayan aparecido en Hispanoamérica.

### Textos y crítica:

- QUIROGA, Horacio, *Diario de viaje a París de H. Q.*, ed. de Emir Rodríguez Monegal, Separata de la *Revista Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, Montevideo, 1:1 (diciembre de 1949), pp. 47-185.
- *Cartas inéditas de H. Q.*, ed. de Arturo Sergio Visca, Mercedes Ramírez de Rossiello y Roberto Ibáñez, Montevideo, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1959, 2 vols.
- *Cuentos*, ed. de Raimundo Lazo, México, Porrúa, 1972.
- *Obras inéditas y desconocidas*, ed. general de Ángel Rama, diversos eds., Montevideo, Arca, 1967-1973, 8 vols.
- *Cuentos*, ed. de Emir Rodríguez Monegal y Alberto Oreggioni, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.
- *Espejo del alma, Escritos sobre cine de H. Q.*, pról. de Manuel González Casanova, Montevideo, col. Séptimo Arte-Dirección General de Publicaciones y Medios, 1988.
- *Los desterrados y otros textos. Antología 1907-1937*, ed. de Jorge Lafforgue, Madrid, Castalia, 1990.
- *Cuentos*, ed. de Leonor Fleming, Madrid, Cátedra, 1991.
- *Todos los cuentos*, ed. crít. de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, Madrid,

- AMORIM, Enrique, *El Horacio Quiroga que yo conocí*, Montevideo, Arca-Calicanto, 1983.
- BRATOSEVICH, Nicolás, *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*, Madrid, Gredos, 1975.
- FLORES, Ángel (ed.), *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Caracas, Monte Ávila, 1976.
- JITRIK, Noé, *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*, Montevideo, Arca, 2.<sup>a</sup> ed., 1967.
- MARTÍNEZ, José Luis, *Teoría y práctica del cuento*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1982.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *El hermano Quiroga*, Montevideo, Arca, 2.<sup>a</sup> ed., 1966.
- RELA, Walter, *Horacio Quiroga. Repertorio bibliográfico anotado, 1897-1971*, Buenos Aires, Casa Pardo, 2.<sup>a</sup> ed., 1972.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Las raíces de Horacio Quiroga*, Montevideo, Asir, 1961.
- *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*, Buenos Aires, Losada, 1968.
- SPERATTI PIÑERO, Emma Susana, «Hacia una cronología de Horacio Quiroga», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 9:4 (octubre-diciembre de 1955), pp. 367-382.

### 13.3. Las ambigüedades de Delmira Agustini

Más breve que la de Quiroga (*supra*), la vida de la poeta uruguaya Delmira Agustini (1886-1914) tiene también un final trágico y algo escandaloso para la época; esto, junto con la pasión amorosa por Enrique Job Reyes, que la consumió y que se refleja en su poesía, han contribuido a su leyenda aunque no al esclarecimiento de su creación. En su tiempo fue ampliamente leída (gracias a numerosas reediciones y selecciones de su obra) y, sin duda, encarnó un momento especialmente significativo en el que las voces de otras mujeres —Alfonsina Storni (15.3.1.), Gabriela Mistral (15.3.2.), Juana de Ibarbourou (15.3.3.)— empezaban a hacer considerables aportes al lenguaje lírico del continente. Conviene recordarlo: la poesía escrita por mujeres (lo que se ha llamado algo impropriamente «poesía femenina»), con el gran antecedente de Sor Juana (5.2.), comienza mucho temprano y más auspiciosamente de lo que ciertas teorías modernas quisieran hacernos creer.

Sin embargo, esa vida comenzó del modo más apacible y confortable, en el seno de una familia con buenos recursos, que no sólo le dio una esmerada educación, sino apoyo y estímulo para sus aficiones poéticas, aunque también la encerró en un círculo de sobreprotección y celoso dominio. Como esa afición surgió temprano —hacia 1902, cuando tenía apenas 16 años—, su vocación se definió en el mismo clima intelectual y estético de la Generación uruguaya del 900, al lado de hombres mayores que ella como Rodó (12.2.3.), Herrera y Reissig (12.2.4.) y Quiroga. Cultivó también la amistad del escritor argentino Manuel Ugarte (13.10.), que ha quedado documentada en apasionadas cartas, y la de su compatriota la poeta María Eugenia Vaz Ferreira (15.3.3.). En 1903 ya firmaba con el seudónimo «Joujou» una sección propia en una revista literaria montevideana. Los comentaristas que en esa época la cubrían de elogios y aun de mimos, no sólo por sus versos sino por su belleza física inventaron la imagen de la «niña poeta» o «niña prodigio» para referirse a quien era más bien una talentosa adolescente; esta aura de inocencia y candor se mantuvo incluso cuando era ya una mujer adulta, con pasiones adultas: cuando Delmira tenía unos 26 años, el propio Darío (12.1.) se refería a ella como a una «bella niña». Parte de la culpa de esta confusión quizá la tenga ella misma, que cultivaba, según demuestran sus cartas íntimas dirigidas a su novio, un lenguaje autocomplacient

imitaba giros infantiles («Está tan mal hoy la pobecita... Yo tiere estar ahí») y a veces firmaba con el apodo familiar, «Nena» o simplemente «N».

Su primera obra tiene un título que no puede ser más delicado: *El libro blanco* (Frágil) (Montevideo, 1907), y fue recibida con entusiasmo. La segunda, *Los cantos de la mañana*, apareció en 1910, también en Montevideo; igual que el primero, este libro venía precedido del consabido prólogo laudatorio de una figura literaria local que la apadrinaba, pero además incluía, al final, una selección de hiperbólicas opiniones críticas sobre la poesía de la autora, entre otras las de Villaespesa, Roberto de las Carreras, Carlos Vaz Ferreira y Reyles (12.2.5.). Esta mala costumbre editorial, sin duda propuesta o consentida por la poeta, se repite y agrava en el tercer título, largamente el mejor de todos: *Los cálices vacíos* (Montevideo, 1913); a guisa de prólogo, Delmira adaptó el texto de Darío que hemos hecho referencia más arriba y hasta le inventó un título apropiado a esa función: «Pórtico». No sólo eso: antes de los juicios críticos de rigor, incluyó una nota «Al lector» en la que anunciaba un nuevo libro, *Los astros del abismo*, que sería «la cúpula de mi obra»; en cuanto a los versos de *Los cálices...*, que incluía íntegro su primer libro y parte del segundo, los presenta como «surgidos en un bello momento hiperestésico [y] constituyen el más sincero, el menos meditado... Y el más querido». El libro anunciado, más el poema en cinco partes *El rosario de Eros*, aparecerían póstumamente en la primera edición de sus *Obras completas* (Montevideo, 1924).

Eso es todo lo que tenemos, y pese a que su volumen no es exiguo, cabe considerar, a la hora de valorarla, que se trata de una obra trunca, bruscamente interrumpida a los 28 años de edad. Hacia 1909 había comenzado su relación con Reyes, un hombre al que, pese a su opaca personalidad, amaba sinceramente, a juzgar por las cartas que le escribió. Esta relación no contaba con la aprobación de su madre y se convirtió en un largo y conflictivo noviazgo, más largo que el matrimonio, celebrado en agosto de 1913 y que duró menos de dos meses. Delmira abandona el hogar para huir (como dice en una carta a Manuel Ugarte) «de la vulgaridad» y presenta luego una demanda de divorcio. Como cumpliendo un confuso designio que no presagiaba nada bueno, los trámites del divorcio se cumplían mientras los dos seguían viéndose en secreto en una habitación que él había alquilado y decorado con fotos y recuerdos de Delmira. El último de esos *rendez-vous* tuvo lugar el 8 de julio de 1914: ese día Reyes la mata de dos tiros en la cabeza y luego se suicida.

La breve vida y la violenta muerte de la poeta han creado una imagen de ella que luego se ha extrapolado a su obra con dudosos resultados: vida y obra se han convertido en materia de anécdotas, comentarios e hipótesis que nublan la verdad de los pocos hechos que conocemos y el significado de lo que escribió. Por un lado, la mirada condescendiente de muchos críticos, y de ella misma, que han perdonado sus defectos (versos ripiosos, adjetivación previsible, monótona atmósfera de ensueño) porque consideraban a una joven mujer que escribía —que escribía además como una virgen ardiente— un caso curioso o atrevido; y, por otro, la de sus lectoras y comentaristas femeninas, que consideran que Delmira es una gran artista soslayada por el simple hecho de ser mujer, han abonado el terreno de los mitos, no del auténtico análisis de esta poesía. Intentarlo en ese campo minado de intereses de uno y otro signo no es fácil, pero hay que hacerlo. Sentemos algunas bases para el análisis.

Primero, hay que reconocer que el lenguaje de la autora es esencialmente modernista: está atestado de cisnes, mármoles, rosas, joyas y otros bien conocidos símbolos de ese repertorio. Con él no propone la visión de un mundo intensamente idealizado, de sueños y fantasías cuyo carácter

inalcanzable produce infinito dolor. Ella prefería llamar esta forma de creación «ultrapoesía» y caracterizó bien en un cuaderno de apuntes como «la poesía vaga, brumosa del ensueño raro, del mito del atroz jeroglífico, de la extravagancia excelsa...». Ese lenguaje y esa visión no cambian básicamente en los tres libros. Esto plantea de inmediato una cuestión: ¿por qué entonces no colocar a Delmira Agustini entre los modernistas en vez de agruparla entre los postmodernistas que aparecen aquí? La primera razón es que su versión del modernismo surge en un momento en el que esa estética ya ha entrado en crisis y marcha en otras direcciones; es decir, ya no significa lo mismo que hubiese significado años antes. Recordemos que por estas mismas fechas, Lugones (12.2.1.) y Herrera Reissig estaban explorando nuevas salidas en los márgenes del modernismo. Delmira está de espaldas a ellos, pese a ser más joven. Su obra representa una vuelta atrás, un reciclaje de una retórica que hacia la segunda década del siglo XX, sonaba ya anquilosada y crecientemente convencional. Su modernismo, incluso por sus acentos sentimentales, se parece un poco al de Nervo (12.2.11.2.): ambos marchan contra la corriente y resultarían, en poco tiempo más, algo trasnochados.

Pero hay otra razón, paradójica y quizá más profunda. Ella misma, en su poesía, maniobraba contra las ataduras a las que esa retórica la sometía; ésta es la primera de las ambigüedades y perplejidades que nos propone. Su modernismo canónico es un molde con el que ella se siente, a la vez, confortada e insatisfecha; lo usa y lo desborda. Decir que su versión modernista es algo tardía y poco innovadora no es toda la verdad: hay que agregar que en el fondo ella lo sabía o lo intuía y que luchaba contra esa pesada armadura, un estrecho corsé que la asfixiaba. Al dejarnos sentir que era una modernista a pesar suyo, resulta involuntariamente una postmodernista, al menos en potencia. Esto puede ser hoy uno de los aspectos más interesantes de su obra: pone a la vista los límites de la fase final de esa estética.

El modernismo no siempre le servía para expresar su mundo interior: a veces más bien lo velaba; el lector siente que debajo hay otra capa, como si la autora usase un lenguaje cifrado aun cuando su poesía le sirviese de vehículo para liberarse y decir lo que su sociedad le impedía decir. Explicar aquí este fenómeno con las habituales referencias a su «timidez» y a su condición de mujer ante los prejuicios de la época quizá no sea del todo válido: la cuestión es sobre todo retórica, relativa a los modelos literarios que en ese momento tenían ante sí muchos escritores, hombres o mujeres, para quienes el modernismo era una fórmula ya bien establecida, al lado de la cual se abrían diversas alternativas. Ella se planteó el dilema porque lo que quería confiarnos era algo estrictamente personal (tal vez un secreto o privado) y hacer con ello algo distinto: una poesía *introspectiva*, un autoanálisis psicológico y moral. Un examen lleno de reconocibles decorados pero volcado hacia adentro. El mundo real que le interesaba muy poco; escribía absorta en sí misma, en un estado de casi absoluta concentración que le ha dado origen a las teorías de la «alucinación» o del «trance místico». Y ese ámbito de la intimidad es agónico, conflictivo y sin solución.

A la luz de esto, el poema «Rebelión», de su primer libro, resulta muy revelador; en él, la autora reclama una forma que se adapte a la idea sin las ataduras de la rima, que ella desdeña como merced al «cascabeleo». Dice al comienzo: «La rima es el tirano empurpurado, / Es el estigma del esclavo, el grillo / Que acongoja la marcha de la Idea». Y concluye:

Para morir como su ley impone  
El mar no quiere diques, quiere playas!  
Así la Idea cuando surca el verso  
Quiere al final de la ardua galería,  
Más que una puerta de cristal o de oro,  
La pampa abierta que le grita «¡Libre!».

Lo cierto es que ella misma se trababa el camino a la liberación formal precisamente con una retórica sobrecargada de cristales y oros. El mundo de Delmira es un mundo oclusivo, propio pero inalcanzable, cuya preocupación casi obsesiva es el amor. No importa dónde comience su meditación o su experiencia, todo conduce inevitablemente a ese centro, pues todo lo que desea es amar para siempre y sin límites. Su alma transita entre dos dimensiones: «Abajo lo insondable, arriba infinito» («Racha de cumbres»). Tratando de expresar ese nivel sublime, «ultrapoético», de la vida ideal, llega a desconfiar de las formas mismas, cuya perfección es engañosa: «La forma es un pretexto, el alma todo! / La esencia es alma.— ¿Comprendéis mi norma?» («Al vuelo»). Pero unas líneas más abajo encontramos esta estrofa sobrecargada con los clichés de las formas puramente decorativas que acaba de rechazar:

Amad la nube que revienta en lluvia!  
Como abanico de cristal su arpegio,  
Más que al faisán —el ave sol— pomposo  
Y empurpurado, del penacho regio!

En «La musa» declara que la suya debe tener una corona «de rosas, de diamantes, de estrellas, y de espinas!», aunque lo que desea es que «el Universo quepa en sus ansias divinas» para volar lejos del mundano. Se ha hablado, con razón, de un elevado misticismo erótico en su poesía: el amor es todo un impulso divino que infunde a los seres humanos una ilusión delicada pero de fuerza irresistible. El vocabulario erótico de Delmira se llena de palabras sublimes, que a veces parecen más propias del repertorio romántico que del modernista: *copa egregia, raro licor, vasos de luz, hilo de perlas de nudo, lloro, oriente nocturno, temblor rosado de su tul, mieles soberanas...* («La copa del amor»). A veces ese impulso idealizador, tan suyo, usa símbolos cristianos, pero —como señala su compilador Manuel Alvar— se trata de un «cristianismo irracional», entretejido con los confusos sentimientos de un alma que ha divinizado al amante para acercarlo a ella.

Hay otros momentos en los que la poeta-amante recobra su concreta condición humana y siente una pura atracción del mal y aun el gozo de ser perversa. Aunque artificioso, como todo lo suyo, hay por lo menos un poema de *Cantos de la mañana* que ofrece un ejemplo interesante del motivo modernista —que se desprende de Baudelaire— de la *femme fatale*, practicante del vampirismo; la morbosa delectación de ser una mujer «que come llagas y que bebe el llanto» es evidente en el texto: «... Y que abriera / Tu herida mordí en ella —¿me sentiste?— / Como en el oro de un panal mordiera!» («El vampiro»). Pero con mucha más frecuencia tenemos lo contrario: la sutil manifestación de la sensualidad de una mujer que se ha entregado devotamente a un hombre y está cautiva de él. Aquí surge la ardua cuestión del erotismo femenino y sus dos aspectos: la forma como se expresa poéticamente y lo que revela de la persona que lo expresa.

Existe una constante y dramática pugna en Delmira —tal vez no muy diferente de la pasión imposible que sintió por el hombre o los hombres que están detrás de muchos versos de *Los cálices...*— entre *abrirse* o *cerrarse*. (Rodríguez Monegal sospecha que uno de ellos pudo ser el propio Manuel Ugarte: el breve y febril epistolario que se hace incandescente alrededor del crítico año 1913, y sobre todo el intenso poema «Para una boca» —luego «Boca a boca»— que ella le remitió parecen confirmar que él fue ese tentador amante que posiblemente nunca llegó a tocar.) Vacila entre la confesión y el secreto, entre el oscuro deseo de ser explícita y el de hablar mediante circunloquios protegiéndose con la mencionada coraza retórica que aprendió del modernismo. El dilema se resuelve en parte, con el uso de un lenguaje altamente simbólico, discreto al mismo tiempo que sugerente, pa-

aludir a lo sexual, pues trabajaba con la imaginación del lector y dejaba mucho sobrentendido: *fuegosa, sed, torrente, herida...* No era, como dijimos, simple timidez, sino un modo de acatar o desafiar los códigos literarios de la época, que seguramente no tenían las mismas reglas para establecer lo que era aceptable en un hombre o en una mujer. La decisión de la poeta y sus consecuencias fueron también ambiguas: nos dejó sentir o presentir los ardores de su carne, pero sin dejar caer del todo sus velos virginales; envolvió su sexualidad en gestos místicos y lugares comunes de la poesía amorosa. Dejándonos sólo sospechar los aspectos más hondos de su pasión, supo ser más insinuante que franco. En «El intruso», de su primer libro, había usado esas fórmulas, combinándolas con sus propias claves, una de las cuales es enjugar el sentimiento de culpa en una visión de luz y claridad:

Amor, la noche estaba mágica y sollozante,  
Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;  
Luego, la puerta abierta sobre la sombra helante  
Tu forma fue una mancha de luz y de blancura.

Y en uno de los «Nocturnos» de *Los cálices vacíos* (hay dos en este libro), la reiterada blancura del lecho donde se consuma el alegórico idilio entre la primavera (ella) y el invierno (él) resulta algo engañosa: «Mi lecho que está en blanco o es blanco y vaporoso / Como flor de inocencia, / Como espuma de vicio!». El poema «Tu boca» es una intensa recreación de la experiencia de ser besada, con tender un «lazo de oro al borde de tu boca», sólo para terminar confesándonos: «Y yo caigo, sin fin, en el sangriento abismo!». Detrás de estas imágenes consabidas que había heredado del modernismo había sin embargo una voz que pugnaba por expresar algo personal, una experiencia *real* del amor desde la cual hablaba. Cuando esa voz estrangulada aflora del todo a la superficie y el sentimiento culposo cede, el resultado es sorprendente porque el impulso de su sinceridad parece quebrar el círculo dorado pero artificioso de su retórica; eso ocurre incluso en *El libro blanco*:

Yo lo soñé impetuoso, formidable y ardiente;  
Hablabas el impreciso lenguaje del torrente;  
Era un mar desbocado de locura y de fuego,  
Rodando por la vida como un eterno riego. («Amor»)

En «¡Vida!», de *Cantos de la mañana*, hay una sutil, pero notoria, exaltación fálica («A ti vengo con mi orgullo, / Como a la torre dúctil, / Como a la torre única / Que me izará sobre las cosas todas»). En un soneto de *Los cálices...* invoca a Eros y se ofrece, sin pudores, en el altar de un nuevo rito de fertilidad:

¡Así tendida, soy un surco ardiente  
Donde puede nutrirse la simiente  
De otra Estirpe sublimemente loca! («Otra estirpe»)

Por su parte, «El cisne» señala una versión bastante original del reiterado emblema modernista, en la que ella se presenta como una Leda que se entrega voluntariamente al ave y que en el momento de la fusión carnal exclama jubilosa: «A veces ¡toda! soy alma; / A veces ¡toda! soy cuerpo».

Al margen de esas ocasionales rebeldías o explosiones, hay una doble sumisión en Delmi Agustini: retórica y erótica. Atada de pies y manos al paradigma literario del modernismo y ante una imagen masculina como única fuente de poder y placer, produjo una poesía que hoy suena —en grandes trechos— el fruto tardío, lánguido y poco innovador de un modelo ya anquilosado. Lástima porque al fondo de ella misma latía una virtualidad para comunicar una experiencia profunda y auténticamente dolorosa en la que podíamos creer sin dificultad. Su gran pecado literario fue

### Textos y crítica:

- AGUSTINI, Delmira, *Obras completas de D. A.*, Montevideo, Maximino García, 1924, 2 vols.  
— *Correspondencia íntima de Delmira Agustini y Tres versiones de «Lo inefable»*, ed. y estudio de Arturo Sergio Visca, Montevideo, Biblioteca Nacional, 1978.  
— *Poesías completas*, ed. de Manuel Alvar, Barcelona, Labor, 1971.  
— *Poesías completas*, ed. de Margarita García Pinto, Madrid, Cátedra, 1993.  
— *Poesía y correspondencia*, ed. de Idea Vilariño, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1998.
- ALVAR, Manuel, *La poesía de Delmira Agustini*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1958.
- ÁLVAREZ, Mario, *Delmira Agustini*, Montevideo, Arca, 1979.
- BARREIRO DE ARMSTRONG, María-Elena, *Puente de luz. Eros, eje de la estructura pendular en «Los cálices vacíos» de Delmira Agustini*, Kassel, Reichenberger, 1998.
- GIRÓN ALVARADO, Jacqueline, *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, New York, Peter Lang, 1997.
- JIMÉNEZ FARO, Luzmaría, *Delmira Agustini, manantial de la brasa*. [estudio y antología], Madrid, colección Torremozas, 1991.
- MEDINA VIDAL, Jorge et al., *Delmira Agustini. Seis ensayos críticos*, Montevideo, Ciencias, 1982.
- MOLLOY, Sylvia, «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini», en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango*, Santo Domingo, Ediciones Huracán, 1985, pp. 57-69.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*, Montevideo, Alfa, 1969.
- SILVA, Clara, *Pasión y gloria de Delmira Agustini*, Buenos Aires, Losada, 1972.
- STEPHENS, Doris T., *Delmira Agustini and the Quest for Transcendence*, Montevideo, Génesis, 1975.

## 13.4. Los postmodernistas mexicanos

Tres figuras disímiles, y sin embargo asociadas por lazos intelectuales y de amistad, bien pueden sintetizar esta fase en las letras mexicanas: Ramón López Velarde, José Juan Tablada y Enrique González Martínez. Los dos primeros están asomándose ya —más francamente el segundo— al borde que se abrirá sobre el siguiente momento: la vanguardia propiamente dicha (16.1.); el tercero, menos audaz que los otros, es, sin embargo, quien más se identifica con el espíritu autocrítico que convierte al modernismo en postmodernismo. Son heraldos, pioneros y revisionistas, los que hacen la difícil transición de un lenguaje heredado a otro que inventan y entregan, cargado de posibilidades, a la generación siguiente. Comencemos con López Velarde.

### 13.4.1. López Velarde o el desasosiego

---

Como ocurre con Delmira Agustini (*supra*), la brevedad de la vida de Ramón López Velarde (1888-1921) también interrumpe un proceso poético que pudo darnos todavía frutos superiores a los que dejó; pero éstos son suficientes como para otorgarle uno de los más destacados puestos entre los poetas postmodernistas del continente. López Velarde nació en Jerez, un pueblo de Zacatecas, y permaneció durante largos años vinculado afectiva e intelectualmente al mundo de la provincia mexicana (Aguascalientes, San Luis Potosí, Guadalajara), que sería el espacio inmortalizado por su poesía: un mundo rumoroso, apacible y tradicional que él sintió con una singular profundidad. Este arraigo en el México de tierra adentro es el primer rasgo de su experiencia vital. Los otros dos son su catolicismo y su temprano descubrimiento del amor imposible.

Primogénito de una larga familia con firmes creencias católicas y costumbres tradicionales, ingresó a los 12 años como seminarista en Zacatecas (1901-1902), por decisión de su padre (cuyo hermano era sacerdote), y pasó luego a otro seminario en Aguascalientes (1902-1905). Más tarde estudió en el Instituto Científico y Literario de esta última ciudad (1906-1907). En 1911 se gradúa como abogado en San Luis y llega por primera vez a la capital mexicana, cuando el país ya estaba envuelto por las llamaradas de la revolución; tenía entonces 23 años. A partir de 1914 ese traslado sería definitivo. Allí se dedicó al periodismo; en 1917 fundó el semanario *Pegaso*, que codirigió con Enrique González Martínez (13.4.3.) y Efrén Rebolledo (12.2.11.3.) y que alcanzó unos veinticinco números. Cumplió diversas tareas administrativas, editoriales y educativas, entre ellas la de profesor de literatura en la Escuela Nacional Preparatoria. Ni las tentaciones de la vida literaria capitalina ni el mundillo periodístico alteraron en él su esencial sentimiento católico, que expresó incontables veces hasta el final de sus días; tampoco la agitada política, pese a las dificultades que implicaba mantener esa fe en medio de los vaivenes del proceso revolucionario.

En cuanto a su vida amorosa juvenil, la relación más importante fue la primera: el amor que inspiró hacia 1902, cuando era seminarista, una joven llamada Josefa de los Ríos, ocho años mayor que él, perteneciente al círculo familiar (era hermana de la esposa de un tío suyo) y nacida como él en Jerez. Josefa es la «Fuensanta», emblema del amor puro y tierno, casi de niño por su madre, que aparece como la presencia dominante en su primer libro, de título revelador: *La sangre devota* (México, 1916), y que está íntimamente ligado a su visión del bucólico ambiente provinciano. El nombre de «Fuensanta» —nos dice Luis Noyola— proviene de un drama de Echegaray que el poeta vio en San Luis Potosí y cuya protagonista se llama así: «Fuente, que, aunque de la tierra impu brotas, eres santa...». Sólo hacia 1909, cuando ya ha conocido la pasión en los brazos de otra mujer, puede decirse que ha cesado su honda dependencia respecto a esa presencia femenina. Cuando decidió lanzar una segunda edición de *La sangre devota* (reedición que sólo aparecerá póstumamente: México, 1941) y cuando ya había iniciado esa nueva relación sentimental, escribe un breve prólogo en el que declara haber introducido un único cambio: poner el nombre completo de Josefa ante el poema que abre el volumen, como homenaje a su reciente muerte (1917). Primer amor lejano que el poeta recobró con un exacto equilibrio entre la melancolía y el júbilo y que reconocemos como un rasgo de su voz:

Se viste el cielo del mejor azul  
y de rosas la tierra,  
y yo me visto con tu amor... ¡Oh gloria  
de estar enamorado, enamorado,  
ebrio de amor a ti, novia perpetua,



- [download online Arduino Cookbook \(2nd Edition\)](#)
- [How Was It Possible?: A Holocaust Reader book](#)
- [The Prettiest One: A Thriller online](#)
- [The Precious Treasury of The Way of Abiding online](#)
  
- <http://crackingscience.org/?library/Arduino-Cookbook--2nd-Edition-.pdf>
- <http://www.mmastyles.com/books/How-Was-It-Possible---A-Holocaust-Reader.pdf>
- <http://www.shreesaiexport.com/library/Phil-Gordon-s-Little-Gold-Book--Advanced-Lessons-for-Mastering-Poker-2-0.pdf>
- <http://tuscalaural.com/library/The-Precious-Treasury-of-The-Way-of-Abiding.pdf>