

Adendas a la bibliografía de Horacio Quiroga

Additions to the Bibliography of Horacio Quiroga

Alejandro Ferrari

Bergische Universität Wuppertal
alejandroferrari@yahoo.com

RESUMEN

La obra escrita de Horacio Quiroga (1878-1937), que incluye novela, poesía, dramaturgia, textos periodísticos y, fundamentalmente, cuentos, se publicó primera y mayoritariamente en el marco de las diversas revistas ilustradas de comienzos del siglo xx, en las que participaba el autor uruguayo; sólo una parte fue recogida en libros por el mismo Quiroga. Tras su muerte, se ha estado realizando, desde 1955, un ajustado corpus de todas sus colaboraciones, gran parte de las cuales se ha editado en distintas antologías y en proyectos de obras completas. Nuestra investigación agrega a este repertorio algunos hallazgos bibliográficos: la existencia de dos cuentos, no pertenecientes a ningún catálogo ni a ninguna compilación de sus escritos narrativos: “Una carta de amor” y “La cacería”; la aparición de su primera “nota” periodística de cine, “El Teatro Mudo: elogio del cinematógrafo”, que tampoco forma parte de lista alguna ni de las recopilaciones de los textos cinematográficos de Quiroga; y, finalmente, la *editio princeps* de uno de sus libros más conocidos, *Cuentos de la Selva*. Tanto los tres textos hallados, que son del año 1917, como la *editio princeps* ilustrada de *Cuentos de la Selva* de 1918 deberán incluirse en el repertorio bibliográfico de Horacio Quiroga e incorporarse en las nuevas ediciones de su obra completa.

PALABRAS CLAVE

Horacio Quiroga, literatura uruguaya, narrativa breve, bibliografía, *Cuentos de la Selva*.

ABSTRACT

The written Work of Horacio Quiroga (1878-1937) includes novels, poetry, dramaturgy, journalistic texts, and, fundamentally, stories, and was published first and foremost in the various illustrated magazines of the early twentieth century where the Uruguayan author collaborated. Only a part was collected in books by Quiroga himself. Since 1955 an accurate list of all his collaborations has been made and, also, a large part of his work has been published in various anthologies and in

different complete works projects. Our research adds to this repertoire some bibliographic findings: the existence of two short stories, not belonging to any bibliographic list or to any compilation of their narrative writings; “Una carta de amor” and “La cacería”; the appearance of his first journalistic film “note”, “El Teatro Mudo: elogio del cinematógrafo”, which is not part of any list or of the compilations of Quiroga’s cinematographic texts; and, finally, the existence of the *editio princeps* of *Cuentos de la Selva*, one of his best known books. The three texts found, which are from 1917, as well as the illustrated *editio princeps* of *Cuentos de la Selva* from 1918 must be included in Horacio Quiroga’s bibliographic repertoire and must form part of the new editions of his complete work.

KEYWORDS

Horacio Quiroga, Uruguayan literature, short stories, bibliography, *Cuentos de la Selva*.

RECEPCIÓN: 06/11/2020

ACEPTACIÓN: 16/01/2021

“Un hombre que escribe cuentos en revistas”

Reconocido como el maestro del cuento hispanoamericano, la frase que titula este apartado, tomada de su relato “Una carta de amor”, resume con exactitud la autopercepción de Horacio Quiroga relacionada con su oficio y con el modo de ejercerlo. En efecto,

la instancia de publicación en formato “libro” es muy posterior a la producción y publicación original de los relatos en revistas y diarios. Todos estos relatos fueron escritos y pensados para su circulación en la prensa, y fueron en su momento leídos por quienes consumían semanarios ilustrados, que superaban con creces a los lectores de libros, [...] y se gestaron al calor del creciente y exitoso mercado de *magazines*, diarios, periódicos y revistas de todo tipo, que crecía proporcionalmente a la cantidad de nuevos lectores y nuevas lectoras, surgidos/as de la alfabetización escolar y del crecimiento demográfico producto de la inmigración (Quereilhac, 2017: 39).

La proveniencia revisteril de los relatos explica una masividad que propiciaba la lectura veloz y extensiva, en la que el cuento, “por su condensación argumental y temática, presentaba ventajas obvias para un público ampliado, en principio relacionadas también con la disponibilidad de ocio” (Sarlo, 2004: 38).

La “revista ilustrada”, lugar mayoritario de publicación de los cuentos, puede considerarse un sistema en el que se integran la escritura (narrativa o periodística) y

la ilustración (dibujo, fotografía) como elementos dependientes y articulados por la gestión editorial.

El mismo Quiroga reflexiona sobre este fenómeno en su artículo “La crisis del cuento nacional” (1928), donde describe diversos factores que permiten mirar el cuento en función de su contexto y la importancia del aspecto gráfico en este conjunto:

No siempre ha pasado así, sin embargo. En un tiempo se pecó por lo contrario; y Luis Pardo, entonces jefe de redacción de *Caras y Caretas*, fue quien exigió el cuento breve hasta un grado inaudito de severidad.

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

Una publicación moderna que cuida del efecto visual de sus páginas simples y dobles, de la distribución y tamaño de las ilustraciones —de la presentación, en suma— no prefiriere forzosamente un relato vigoroso, “aunque” breve, a una historieta cursi, “aunque” larga. Mientras tales normas imperen es inútil nos esforcemos en ser sobrios y aprender a escribir (Quiroga, 1928b).

Es sugerente la conciencia de Quiroga sobre el dispositivo de la publicación, de su paginación, del lugar de las ilustraciones, etc. Ello habla de componentes que forman parte de su escritura, ya que no imagina el autor su cuento sin todos los elementos gráficos que acompañarán al relato: su ilustración, su tipografía y la composición; aspectos que condicionan la extensión de su cuento breve.

También la ilustración está ligada —por la negociación y la elección final del editor— a cumplir un papel diverso, no necesariamente subordinado, adelantando problemáticas posteriores referidas a la consideración del escritor y del ilustrador como autores, cuyas creaciones, sin embargo, mantienen una relativa autonomía.

El autor-escritor sabe que su texto será ilustrado-interpretado-diagramado. El autor-ilustrador se sabe dependiente del texto y de la indicación tanto del autor-escritor como del editor.

Las listas bibliográficas quiroguianas

El minucioso y arduo trabajo de inventariar los textos literarios y periodísticos de Horacio Quiroga tiene problemas específicos ligados a este sistema que mencionamos. De allí que, a la hora de realizar una lista de sus escritos —y no sólo de los que luego fueron recopilados en sus diversos libros—, el trabajo consista en una compulsión rigurosa en todas las publicaciones periódicas en las que Quiroga colaboró entre 1897 y

1937, lo que conlleva enfrentarse a la problemática aneja de la conservación de estos medios de prensa, en hemerotecas públicas y privadas, y de su accesibilidad.

No obstante algunas dificultades, el inventario de las colaboraciones del escritor uruguayo en diarios y revistas, así como de sus compilaciones en libros se ha ido realizando de manera constante y colaborativa, lo cual ha permitido la edición de la casi totalidad de su obra literaria, periodística y epistolar.

Nuestra búsqueda bibliográfica —en repositorios públicos y en colecciones privadas— nos brindó cuatro hallazgos que no estaban incluidos en las listas de los textos de Quiroga que conocemos. Nos referimos a la existencia de los cuentos “Una cacería” (1917b) y “Una carta de amor” (1917d), a la nota “El Teatro Mudo: elogio del cinematógrafo” (1917c) y a la probable *editio princeps* del libro *Cuentos de la Selva* (1918a).

El primero que comenzó la confección de un inventario de colaboraciones literarias fue el mismo Quiroga, con motivo de la redacción de su artículo “La profesión literaria” (1928a). En dicha lista, conservada por su viuda María Elena Bravo, Quiroga realizó un detalle de cada colaboración, el lugar de su publicación y el monto que había percibido por cada una de ellas.

En 1955, Emma Susana Speratti-Piñero, basándose en este registro privado, publicó el primer listado numerado en orden cronológico —aunque incompleto— de las publicaciones de Quiroga entre 1903 y 1935.¹ En él, Speratti-Piñero consigna cuentos, pero también artículos periodísticos (véase Speratti-Piñero, 1955: 367-382). En lo concerniente al año 1917, no aparecen mencionados los cuentos “Una cacería” y “Una carta de amor” ni la nota “El Teatro Mudo: elogio del cinematógrafo”; y en lo referido a *Cuentos de la Selva*, sólo se asientan tres cuentos de los ocho pertenecientes al volumen² y se da como primera edición la publicación de la Cooperativa Editorial de Buenos Aires de 1918.³

Annie Boule-Christauffour publica, en 1965, una lista ampliada de los textos quiroguianos (“Lista global alfabética” y “Lista cronológica”) desde 1897 hasta 1937. No aparecen los cuentos que hemos hallado ni la nota de cine, pero sí se incluyen los ocho cuentos que integran el libro *Cuentos de la Selva* y se menciona que —según expresa la ficha catalográfica— su primera recopilación en libro es “*Cuentos de la selva (para los niños)*, 1918, ‘Buenos-Aires’, Cooperativa Editorial, Imprenta Mercatali, Buenos Aires, 13 x 19 cm., 124 p.” (Boule-Christauffour, 1965:125).

¹ La lista fue completada —para el lapso 1897-1902— por Rodríguez Monegal (1957).

² Los tres cuentos son: “Los cocodrilos y la guerra”, base del cuento definitivo “La guerra de los yacarés”, “La jirafa ciega”, base del cuento definitivo “La gama ciega”, y “El loro pelado”.

³ Lo mismo encontramos en las bibliografías —acotadas a publicaciones en libro— de Orgambide (1954) y Becco (1959).

Si bien la autora realizó algunas rectificaciones a su trabajo en 1999, éstas no agregan la noticia de los cuentos y la nota encontrados ni afectan las informaciones ya presentadas sobre *Cuentos de la Selva* y los textos que lo componen.

En nota a la ficha catalográfica, dice Boule-Christauffour: “Al final de ‘Cuentos de la Selva’, se especifica: ‘La Cooperativa Editorial Buenos Aires está constituida por cerca de 60 escritores argentinos. Es una sociedad anónima y tiene personería jurídica. Fundada en Marzo 1917. No edita sino los libros de sus asociados y no recibe ayuda oficial’” (Boule-Christauffour, 1965: 125).

Walter Rela publica en 1967 la primera edición de su *Guía Bibliográfica* sobre Horacio Quiroga, donde reconoce que “Serias dificultades crea la compilación de las colaboraciones de Horacio Quiroga en diarios, periódicos y revistas (con sus numerosos cambios de nombres y reproducciones)” (Rela, 1967: 31-32).

Rela tampoco registra la existencia de los dos cuentos hallados ni de la nota de cine, y afirma que la primera edición de la recopilación es “*Cuentos de la selva. (Para los niños)*. Buenos Aires, Soc. Coop. Edit. Ltda. ‘Buenos Aires’, 1918. 122 p.” (Rela, 1972: 24).

El último gran listado de la obra narrativa de Quiroga lo realizó Pablo Rocca en 2007 (209-234), quien participó en las dos mayores ediciones completas de la obra del escritor: *Todos los cuentos* (1993) y los cinco tomos de *Obras*, de los cuales los volúmenes III y IV corresponden a los *Cuentos* (2002 y 2003). Rocca, quien ha enriquecido la bibliografía de Quiroga, no menciona “Una cacería” ni “Una carta de amor”; en su registro consta la publicación individual de los ocho textos que forman *Cuentos de la Selva* y su primera edición, también adjudicada a la Cooperativa Editorial “Buenos Aires”.

“Una cacería”

Este relato truculento fue publicado en el semanario ilustrado *Mundo Argentino* de Buenos Aires, fundado en 1911 por el también uruguayo Constancio C. Vigil, donde Quiroga participó en forma discontinua con solamente 13 colaboraciones originales: 7 cuentos y 6 artículos.⁴

El cuento, en el que es posible descubrir un eco de su novela en folletín “Las fieras cómplices” (1908), plantea un tema recurrente en los intereses quiroguianos: la cuestión sobre la verdadera civilización trasuntada en el conflicto entre ciudad y monte.⁵ Si bien el texto apareció sin ilustración, un hecho a señalar es la inclusión, en la misma página, de un aviso de la marca Winchester, marca mencionada en el relato de Quiroga. Esta inserción nos parece más que una mera coincidencia. Se puede interpretar como un

⁴ En la lista de Rela (1972) se registran 11 colaboraciones (6 cuentos y 5 artículos) de Quiroga en la revista. No incluye el cuento que descubrimos ni la nota de cine.

⁵ Temáticamente está vinculado a un texto cercano, “Los robinsones del bosque” (1916).

ejemplo temprano de publicidad por emplazamiento, prevista por el editor; también agrega una referencia realista al texto de un autor fascinado por la tecnología, y vincula —como una forma de metalepsis— un discurso ficcional con un anuncio factual.

“El Teatro Mudo: elogio del cinematógrafo”

La nota de cine que encontramos forma parte del conjunto de 76 notas de cine publicadas entre 1917 y 1931, que integran, junto a sus cuatro cuentos de cine y a sus dos guiones, el corpus de textos cinematográficos de Quiroga. No aparece en el registro de Rela ni tampoco en las ediciones que se han hecho de los textos cinematográficos que se vienen publicando desde 1961.⁶ Las listas y ediciones comienzan con la nota “Jorge Walsh” (1918d), aunque Quiroga afirme en su última nota sobre cine: “cuando en 1917 prestaba yo fe suficiente en la trascendencia y vitalidad del arte cinematográfico para dedicarle las primeras crónicas que sobre él se hayan inscrito en el país” (Quiroga, 1931: 8).

El texto que presentamos, el cual dialoga temáticamente con tres artículos publicados diez años después, titulados “Teatro y Cine” (1927a, b y c), es un texto programático que ayudará a comprender más cabalmente la especificidad del cine —vinculada al realismo y a la naturalidad verosímil— que Quiroga esboza acudiendo a la confrontación dicotómica Cine/Teatro (véase Utrera, 2020).

“Una carta de amor”

El cuento se publicó en la *Revista Popular* de Buenos Aires, el 1 de octubre de 1917. La revista, dirigida por el periodista, escritor y dramaturgo uruguayo Juan José de Soiza Reilly, tuvo una permanencia de tres años, entre 1917 y 1919. En ella, asimismo, se dio a conocer posteriormente otro texto de Quiroga, “De una mujer a un hombre”, el 24 de diciembre de 1917 (Rocca, 2007: 228). La aparición de “Una carta de amor” coincide temporal, y también —en algún sentido— temáticamente, con la publicación de *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917a).

Acompañan el cuento dos ilustraciones, en tricromía, pertenecientes al ilustrador N. Fraga. Es la única vez que este ilustrador, poco conocido, colabora en alguna obra de Quiroga (véase Ferrari, 2020a).

⁶ La primera recopilación, “Crónicas dispersas” (1961), incluyó 28 notas; en la siguiente compilación *Arte y lenguaje del cine* (1997), reeditada como *Cine y Literatura* (2007), no se encuentran todos los textos. Hay dos notas que sí están en la lista de Rela (1972) y que se publicaron posteriormente, ellas son: “Aspectos del cinematógrafo: La altura de las estrellas” (1919), republicada en Ferreira y González Estévez (2014) y “Jóvenes bellos” (1929), incluida después en la antología *Lo que no puede decirse y otros textos* (1994). La nota que presentamos aquí no está ni en las listas bibliográficas ni en las recopilaciones.

En este relato, el narrador hace un autorretrato que recuerda los textos quiroguianos más conocidos sobre el arte de la escritura —“El manual del perfecto cuentista”, “Los trucos del perfecto cuentista” y el “Decálogo del perfecto cuentista”— que datan de los años 1925-1927;⁷ sin embargo, en “Una carta de amor”, podemos aprender más sobre la visión que tenía Quiroga de la literatura del cuento de marras que de estos textos posteriores de casi una década, y que representan variaciones de consejos a jóvenes autores. El argumento es muy sencillo: un joven acude al maestro en busca de un Cyrano de Bergerac que sea su pluma; le pide escribir, bajo su nombre, una carta eficaz a su novia. El escritor se niega, humildemente: opina que las palabras escritas con sinceridad por el joven valen más que el artificio del autor experto y que, desde un punto de vista pragmático, las peleas se solucionan mejor por el diálogo en viva voz. Su discurso plantea una imagen paradójica del escritor: no solamente gran parte de su obra es desconocida (contiene “acaso dos o tres veces más” de lo firmado por él bajo su propio nombre), sino que tampoco puede salir de los límites de lo experimentado por el autor (imaginar un amor profundo y puro, por ejemplo). Mientras que la ficción autónoma se presenta como una multiplicación del yo (el desdoblamiento descrito en “Borges y yo” sería un ejemplo de esto), en el ámbito de la revista ilustrada se produce algo como una división: la autoría se reparte entre seudónimos, y se comparte con editores e ilustradores.

Cuentos de la Selva

Este *longseller*, presente en muchos hogares de América Latina, posee una larga y rica historia que incluye las ediciones ininterrumpidas del libro completo y de algunos de los cuentos que lo componen, diversas traducciones y una variedad de transposiciones que abarcan la ilustración, el cómic, el cine, el teatro y la danza. Junto a esta innumerable producción editorial, existe también una documentada prehistoria que comprende la publicación previa de siete de los ocho cuentos que integran el volumen en las revistas *Fray Mocho*, *P.B.T.* y *El Hogar*, así como las fallidas gestiones del “negocio de lectura” que Quiroga procuró ante las autoridades educativas del Estado uruguayo para que esta obra fuera adoptada como libro de lectura escolar.

La antología incluye ocho cuentos, ordenados de la siguiente manera: “La tortuga gigante”, “Las medias de los flamencos”, “El loro pelado”, “La guerra de los yacarés”, “La gama ciega”, “Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre”, “El paso del Yabebirí” y “La abeja haragana”. El último relato tuvo edición en la revista *Caras y Caretas* posterior a la publicación en libro.

⁷ Cfr. Ferrari, 2020b: xxviii.

Por todos los testimonios mencionados —unánimes—, resultaría evidente que la edición tenida por primera es la de Cooperativa Editorial, de la que se encuentran ejemplares en algunas bibliotecas y que esporádicamente aparece en remates de libros antiguos.

La portada de la edición contiene la misma información que en la cubierta: el autor, el título y el pie de imprenta, que incluye el año (1918) y dos empresas: “Buenos Aires” Cooperativa Editorial Limitada Avenida de Mayo 791 —la editorial— y AGENCIA GENERAL DE LIBRERIA y PUBLICACIONES Rivadavia 1573 —la distribuidora.⁸

Una duda razonable de esta certeza monolítica provino del encuentro de varios anuncios publicitarios —aparecidos en el mismo 1918— de la publicación del libro, pero en otra editorial (Ferrari, 2018: 21). En la naciente revista *Atlántida*, donde Quiroga también colaboró, apareció un aviso —en cuatro números consecutivos entre marzo y abril de ese año—⁹ que decía:

Próximamente:
Para los niños
CUENTOS DE LA SELVA
por
Horacio Quiroga
TEMAS EXCLUSIVAMENTE NACIONALES
Libro destinado para la lectura de las escuelas
Se atienden desde ahora pedidos por mayor y menor
Editores: OTERO & Cía. — Perú 858 — Bs. Aires

Ese mismo año, Quiroga incursionó en el nuevo formato de las colecciones de novelas cortas en folletín (Rivera, 1996: 1268).¹⁰ En enero publicó el cuento “Un peón” en *La Novela Semanal* y, en seguida, participó en el ambicioso proyecto de *El Cuento Ilustrado* (Richter, 2014: 13-15) de la editorial Otero & García, en cuyo número inaugural apareció su relato “Un drama en la selva”, primera versión de “Anaconda”, con

⁸ La relación de Quiroga con la Cooperativa Editorial —fundada en 1916— provenía de su otro *longseller* *Cuentos de amor de locura y de muerte*, aparecido el año anterior (Gálvez, 1961: 243-244), y se continuó con *El salvaje* en 1920 y *Anaconda* (1921), publicada por la Agencia General de Librería y Publicaciones.

⁹ Revista *Atlántida*, núm. 2 (14 de marzo de 1918), núm. 3 (21 de marzo de 1918), núm. 4 (28 de marzo de 1918) y núm. 5 (4 de abril de 1918).

¹⁰ Este fenómeno editorial de las novelas, que pulularon entre 1917 y 1926, incluía autores consagrados junto a desconocidos y contaba con una frecuencia semanal. Tenían en común, también, su formato: eran folletos de 21 a 28 páginas, con un tamaño de 14x22 centímetros aproximadamente y se vendían en quioscos a un precio módico.

dibujos y viñetas de Málaga Grenet y Alejandro Sirio. Quiroga, además, dirigió dicha publicación desde el número 1 al 4.¹¹

La diferencia de presentación gráfica entre ambas colaboraciones quiroguianas es abismal. Mientras en “Un peón” hay simplemente una foto de Quiroga en la tapa, en “Un drama en la selva” hay seis ilustraciones originales que acompañan la narración y un exlibris de Quiroga.

El proyecto de Otero & García pretendía publicar —anualmente— 48 fascículos en cuatro tomos, pero sólo llegó a 31 entregas, desde el 12 de abril hasta el 5 de noviembre. En los números 2 al 5 (del 19 de abril al 10 de mayo), se encuentra un aviso —en la portadilla— idéntico al incluido en *Atlántida* referido al libro de próxima aparición.

Un dato no menor, sin embargo, es una noticia que aparece en el número 4, el 3 de mayo: “Con el presente número, el señor Horacio Quiroga abandona la dirección de *El Cuento Ilustrado*”.

Otero & García fue una fugaz editorial argentina que tuvo su antecedente en la imprenta Otero & Cía., a veces Otero, a veces Otero impresores, que publicó escasos pero destacados volúmenes en la década del diez.¹²

Enterados de estos avisos, un exhaustivo relevamiento bibliotecológico dio resultados nulos. Aparentemente —son meras conjeturas nuestras—, hubo alguna desinteligencia de Quiroga con los editores, que hizo que se rompiese el acuerdo que incluía la dirección de la revista y la publicación del libro, y que *Cuentos de la Selva* apareciese finalmente editado por la Cooperativa Editorial de Buenos Aires.

Sin embargo, el libro existe (ver imagen de cubierta y portada). Una copia está en manos de un coleccionista, quien nos dio noticia de él. El volumen es desparejo en cuanto a su diagramación, lo que no ocurre con la edición de la Cooperativa Editorial; tiene cien páginas numeradas y su formato es de 14x20 cm. Además de poseer un símbolo de marca tipográfica, omnipresente en el libro, tanto cubierta —compuesta litográficamente— como portada —con tipografía— ofrecen esta información:

¹¹ Un reseñista anónimo dice: “La revista semanal *El Cuento Ilustrado* ha tenido el acierto de iniciar sus publicaciones con este cuento de Quiroga, donde el autor hace gala de colorido y fantasía. Referirse a Quiroga como cuentista es a no dudarlo consignar el exponente literario que entre nosotros se destaca con más notorio relieve en el complejo estilo de la literatura narrativa. El acierto con que ha iniciado sus cuentos la naciente publicación es un augurio de posteriores éxitos” (“Bibliografía”, 1918).

¹² En 1917, publicó cuatro volúmenes: dos del ya consagrado Leopoldo Lugones: *Mi beligerancia* (ensayo) y *El libro de los paisajes* (poesía), y otros dos títulos del dramaturgo Emilio Berisso: *Con las alas rotas* y *La amarra invisible*, ambas piezas teatrales. En 1918, la editorial lanza *El nuevo régimen*, una recopilación de notas periodísticas de Alberto Gerchunoff.

Libro Primero
Para los niños
Cuentos de la Selva
Por Horacio Quiroga
Buenos Aires
OTERO & GARCÍA - EDITORES
856 Perú 858
1918

Tres de los relatos contienen ilustraciones: “La tortuga gigante” tiene el dibujo de un mono en la letra capital y catorce ilustraciones, entre las que se incluyen un dibujo apaisado al comienzo y otro al final; seis de ellas son del ilustrador checo Josef Friedrich y las restantes del español Arturo Eusevi, colaborador habitual de *El Cuento Ilustrado*. “Las medias de los flamencos” presenta el dibujo de un flamenco en la letra capital y trece ilustraciones de Eusevi, la primera de las cuales es un dibujo apaisado incluido antes del texto. “El loro pelado” tiene el dibujo de un loro en la letra capital y catorce ilustraciones de Eusevi que repiten un dibujo apaisado al comienzo y al final. Los cinco cuentos restantes se inician con el nombre del cuento y con la misma marca tipográfica.

Un texto dactilografiado y firmado por un anterior propietario del libro sostiene, con firmeza, que ésta es la edición príncipe del libro. No es improbable. Seguramente, permanecerán en el olvido los motivos que llevaron al rompimiento de la colaboración entre Quiroga y Otero & García, que en ese mismo año cerró sus puertas.

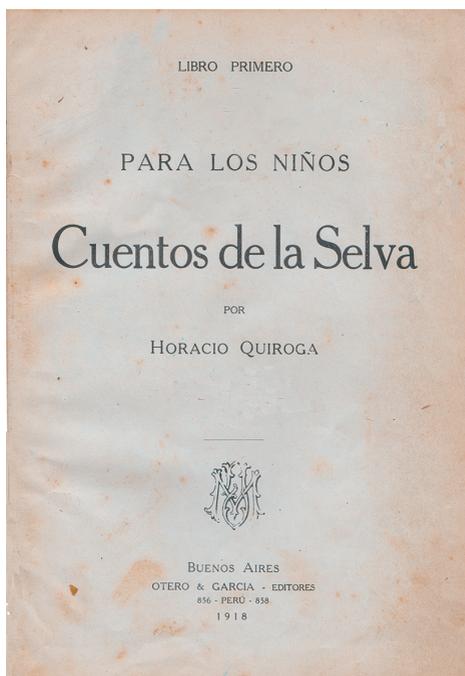
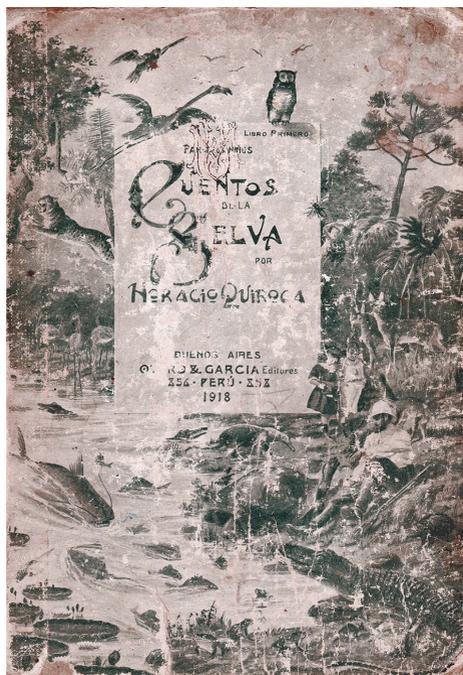
Conclusión

El descubrimiento de los cuentos “Una cacería” y “Una carta de amor”, de la nota “El Teatro Mudo: elogio del cinematógrafo” y de la posible *editio princeps* de *Cuentos de la Selva* corroboran la problemática de la primera aparición de los textos en medios de prensa, en su mayoría desaparecidos, y de la cuestión de su conservación en diversos acervos. Que a sesenta y seis años del primer esfuerzo de registro de las creaciones de Quiroga podamos seguir avanzando, muestra que quizás sea posible, aún, enriquecer la lista bibliográfica del escritor mayor del Uruguay. Aunque resulte una exageración que su producción desconocida sea “acaso dos o tres veces más” importante que su obra bibliografiada, podemos concluir de estos textos que Horacio Quiroga tenía presente su condición de escritor masivo y que su participación en revistas era más que una oportunidad de remuneración: el contexto gráfico y colaborativo está inscrito en su forma de concebir la ficción.

Criterios de edición

Los textos han sido transcritos de las revistas donde aparecieron. Se reproducen con leves ajustes de puntuación y con la purga de alguna errata.

Imágenes de Cubierta y Portada de *Cuentos de la Selva*.
Buenos Aires: Otero & García – editores, 1918



Una cacería¹

Horacio Quiroga

Llegó un momento en mi vida en que me sentí harto de la civilización, tal como la gozamos en las ciudades. Por contrapeso a un ejercicio intelectual más o menos intenso, mis brazos no sabían ya apartar un obstáculo del camino, porque todos me eran allanados, merced a ese mismo concepto de civilización. Para engañarme, se me mostró el camino de un gimnasio, donde en un patio herméticamente cerrado y con luz artificial a las dos de la tarde, hice fuerza de abajo para arriba y de frente al costado, con una bola de hierro en cada mano, manteniéndome inmóvil y rígido en el mismo sitio. Esto —se me decía— es muy útil.

¿Útil? ¿Para qué? ¿En qué consiste la utilidad de un ejercicio espantosamente estéril? ¿Útil porque trataba de simular con una vergonzosa pantomima el verdadero esfuerzo, que consiste en vencer la dificultad “natural”? De igual modo se podría llamar útil a la bolsa de oxígeno que prolonga la agonía de un moribundo; necesaria, por sutilezas de biología moral, acaso; pero “útil”, jamás.

Y esta perversión de términos proviene de la misma concomitante perversión de vida que nos encierra, debilita y asfixia en la lóbrega cueva que es una ciudad. Como se me daba todo hecho, yo no sabía ya hacer nada. Y cuanto menos sabía ser, tanto más civilizado me consideraba, bajo el mismo concepto en que se juzga en una escala más alta al canario, incapaz ya por un largo cautiverio de buscarse la comida al aire libre, que al chingolo, que defiende enérgicamente su vida, donde no hay dos centigramos de comida. ¡Y a la vergonzosa inutilidad del canario —como a la nuestra— se le llama civilización!

¿Pero por qué cobarde error se ha corrompido así un término de nobleza cosmogónica, como aquél, para aplicarlo a los seres individualmente más inútiles, que ya no saben hacer nada porque todo se lo hacen, y que si al primer disloque de la gran majada en que viven se vieran aislados de ella, perecerían miserablemente, como el canario escapado de la jaula?

¿Qué visión enfermiza nos lleva a considerar como un ideal ascendente de la Humanidad a ese acumulamiento sórdido de ovejas alimentadas con tortas químicas, cada vez más incapaces de pastar en una franca paradera, cada vez más débiles, cada vez más enfermas, cada vez más mortales?

¿Qué entendimiento supra sereno de otro planeta juzgaría en un más elevado plan al borrego aplastado de pesadez y lana, ya sin vista, sin oído y sin olfato, sin voluntad ni vida propia, pero asfixiándose de grasa —llamémosla “intelectualidad”—

¹ *Mundo Argentino*. Buenos Aires, número 320 (21 de febrero de 1917).

que al león, toda fuerza e inteligencia vital, demostrando palpable, hasta hacer sangre, su razón de existir?

Yo era, pues, un ser civilizado; y como no sabía nadar, inventé un salvavidas, creyéndome así superior al perro, que no precisa salvavidas, porque sabe nadar. Ciertamente, yo era más inteligente que él. ¿Pero más civilizado?...

No. Yo debía aprender a nadar como el perro, conservando mi superioridad intelectual para cosas “irreemplazables”: entonces podría considerarme un ser “civilizado”.

Todo esto, expresado en el presente balbuceo, hizo que, apartándome del rebaño, me fuera a vivir al monte. Pasé el primer mes en un obraje de madera, y al cuarto día de llegado, me estrellé contra un suceso capaz de poner en revolución un millón de ideas como las anteriormente apuntadas.

He aquí lo que pasó:

Para alimentar a la vasta peonada, la administración del obraje plantaba maíz, mandioca, batata, en fuerte escala. Pero los loros, venados, catetos y tatús causaban grandes estragos en el rozado, y se dispuso una estrecha vigilancia de la plantación.

Una mañana el dueño del obraje vino a decirme, muy contento:

—¿Quiere cazar lindos bichos? Esta noche vamos a dar una batida. ¿Quiere venir?... Va a ver lindos bichos.

La proposición me halagó extraordinariamente.

—¿Qué caza? —le respondí—. ¿Caza grande? ¿Llevo el Winchester?

—¡Claro! ¡Winchester, winchester! Y además su parabellum, si quiere... Yo llevo también esto...

Y palmeó su revólver 44.

—¡Lindos bichos, compañero!— y se alejó riendo.

No se me quiso decir en todo el día de qué caza se trataba; pero el apronte era serio, y yo no pedía más.

Fuimos de noche a un pequeño rozado de una hectárea, pues la plantación, por razones de tierra y ubicación de campamentos, estaba diseminada. Mi huésped sólo me decía: ¡lindos bichos! y se frotaba las manos, riendo.

Tomamos posición alrededor del maizal, diseminados y en cuclillas, con recomendación del más grande silencio. Fumar, ni soñarlo. Al dejarme en mi puesto, el dueño del obraje me dijo entonces, cerrando el puño:

—¡Caza macanuda! ¡Usted nunca ha visto otra igual... Vamos a cazar guayaquíes, compañero!

—¿Eh? ¿Qué? —le dije.

—¡No hable alto!... ¡Indios, indios ladrones!... ¡Va a ver cómo gritan! No son hombres, le aseguro... Y ya sabe: después de la primera descarga, corra al sendero, por donde entramos... ¡Va a ver cómo gritan!

Entonces me di cuenta. Los indios guayaquíes, considerados en el país como extremadamente salvajes, llegan hasta las plantaciones a robar maíz, y suyos eran los rastros notados el día anterior. Se trataba de salvar el maíz cazándolos en forma. Es a lo que mi huésped llamaba “lindos bichos”.

Quedaron, pues, en acecho. Pasó una hora, dos, tres. Había una hermosa luna y un gran silencio. De repente, un súbito grito del dueño del obraje rompiendo la noche, seguido de una descarga, me indicó que la caza comenzaba. Vi remolinear violentamente las matas de maíz, y acordándome de la recomendación, corrí al sendero indicado.

Los tiros se sucedían uno tras otro, con un grito de triunfo en cada disparo. Llegué allá, y he aquí lo que vi: a ambos lados del sendero en el bosque que desembocaba el rozado, los cazadores estaban apostados, con el arma echada a la cara. Los indios surgían bruscamente del maizal, a toda carrera. Si el primer cazador erraba el tiro, lo recibía el otro. Si éste erraba a su vez, lo fusilaba el último a boca de jarro.

Entre la manada enloquecida de guayaquíes había mujeres y chicos. Todos corrían y caían en silencio, pues su espantado terror había concentrado en la carrera toda su posibilidad de salvación.

Al final, los cazadores se habían atropellado a la entrada del maizal, y tiraban en descarga. Cuando ya creía todo concluido, surgió un rezagado, como una exhalación, y estuvo a punto de escaparse. Pero fue detenido al vuelo y arrojado al suelo, y a pesar de sus desesperadas sacudidas de cabeza, y de sus “gritos horribles”, fue degollado.

Al oírlo, comprendí la insistencia de mi huésped en hacerme notar cómo gritaban: “No son hombres... gritan como chanchos”.

Me explicaron luego que los guayaquíes son exactamente como las bestias del monte, y como los tapires, sobre todo: cuando se acostumbran a entrar en una plantación por un sendero determinado, ya no conocen otro modo de salir que aquél. Al sentir el peligro, se precipitan, ciegos como bestias, al sendero de entrada, aunque sean ultimados uno a uno. No se les ocurre huir por otro lado, y es ésta la razón por la cual los cazadores, después de una descarga en el circuito del maizal, para aterrorizarlos, corrían todos a esperarlos allá.

Conservo de aquello dos impresiones imborrables: el mudo terror de escape con que corrían los indios cazados en la trampa, y los gritos, por fin, los alaridos agudos, seguidos y bestiales del indio que se iba a degollar.

Y esto no pasó en un país lejano, sin embargo. Esto pasó el 25 de noviembre de 1911, a media hora de la línea del ferrocarril internacional que corre de Buenos Aires a la Asunción.

El Teatro Mudo: elogio del cinematógrafo¹

Horacio Quiroga

Cuando yo salí de Buenos Aires, a principios de 1910, la escena del cinematógrafo estaba ocupada por Max Linder, en Francia; dos o tres melodramas semigóticos, en Alemania, y alguna pantomima con persecuciones, en Estados Unidos. Fuera de esto, nada o casi nada. Pero ya entonces las cintas alemanas buscaban el paisaje y los efectos de luz.

Cuando he vuelto, después de siete años, he hallado cosa muy distinta. Las cintas cómicas y melodramáticas han superado en eficacia o fastidio a todo lo que se podía esperar. Han llegado a la cúspide del efecto escénico, y no hablaremos más de ellas.

Un lugar muy aparte merecen en cambio el drama y la comedia, lo que constituye el Teatro Mudo. Aquí el cinematógrafo no ha alcanzado aún a cuanto cabe esperar de él, salvo una que otra obra de excepción. Pero en éstas puede verse claro la extraordinaria pujanza de este teatro, que comenzando por dos o tres payasos anónimos, ha llegado en menos de diez años a plantarnos ante los ojos a actores de la talla de Wathall, Whalls y la Billy Burke.

Hay sin duda en todo esto un fenómeno curioso y sumamente digno de ser defendido. El Teatro Hablado, el clásico, el único capaz de realizar obra de arte, hasta ayer, se defiende enérgicamente contra ese fantasma mudo del telón blanco, concretando sus ataques más o menos así:

“El cinematógrafo carece de voz, y es por lo tanto una simple mímica, siempre gruesa, casi siempre detestable. En el mejor de los casos, es un simple retorno a la pantomima, por faltarle el alma de todo arte literario, que es la palabra”.

Difícilmente se podría llevar el ataque más lejos. Pero el Teatro Hablado no tiene razón, por los siguientes motivos:

La pantomima clásica es un ejercicio de ademanes y gestos eminentemente “artificiales”, diríamos “teatrales”, en el peor sentido de la palabra.

La acción está indicada, insinuada y expresada por el ademán y la mayor suma de movimientos amanerados. Exactamente lo que pasa en una obra de Teatro Hablado de tercer orden. Y como a ésta, al lado de la acción artificial y exagerada, acompaña la enunciación en voz alta de sentimientos igualmente desmesurados o grotescos, no queda en suma gran cosa a favor de tal Teatro Hablado.

Pero el movimiento fotográfico, el ademán torpemente insinuante, nada tienen que ver con el Teatro Mudo. (Nos referimos, claro está, a las cintas de arte de este teatro, como al decir Teatro Hablado, nos referimos a las obras también realmente

¹ *Mundo Argentino*. Buenos Aires, número 332 (16 de mayo de 1917).

artísticas). Toda el alma del Teatro Mudo está en las situaciones dramáticas y la expresión de sus personajes, exactamente como en el Teatro Hablado. Vale la pena insistir: exactamente. La palabra, en el Teatro Hablado, es un simple refuerzo de la acción, puesto que se trata precisamente de “teatro”. La potencia psicológica del drama es y puede ser exactamente la misma, se hable o no se hable. Y tanto es así, y seguramente en las tres cuartas partes de las escenas de gran intensidad dramática del teatro hablado, no se habla una palabra: el efecto psicológico brota de sobra de la situación.

Y se trata, sin embargo, de un drama del Teatro Hablado. ¿Por qué es esto? Por la misma razón por la cual los grandes psicólogos de la palabra escrita no son los novelistas que han explicado y desmenuzado el motivo de la acción de sus personajes. Dos altas voces podrían apoyar la divagación presente: Nietzsche, sosteniendo que había aprendido más psicología en Dostoievski que en no importa que tratadista de eso, y Tolstoi, diciendo que el único “gran” psicólogo de la novela francesa de la segunda mitad de siglo es Maupassant. Y nada más sabido que ambos escritores lo fueron de “acción”.

No hay, pues, tal imprescindible necesidad de la palabra para expresar a fondo una situación dramática. Forzosa, muchas veces, nadie lo duda. Requisito fatal, no. Y aún se podría decir que en llegando a adquirir cierto pudor artístico de alma, toda palabra en el teatro hace mal... Pero esto es otra cosa.

Esta negación de la palabra pide en el Teatro Mudo una compensación, y aquí está: la mayor intensidad de expresión. En el fondo, la expresión de un trágico del Teatro Hablado puede ser tan honda como la de una estrella del Teatro Mudo. Pero con esta diferencia capital: que el rostro de un Zaccone lo vemos en las tablas a 20 o más metros, perdiendo así el espectador todos los matices de su juego de expresión. En el Teatro Mudo, tenemos ese mismo rostro angustiado o dichoso a “un metro”, sobre nuestros ojos mismos. No hay detalle, no hay mínimo rictus de pasión, mínimo fulgor de la mirada, que no lo absorbamos en pleno.

El efecto, así, es este: por la inmediata proximidad de las figuras, por la inmensa sugestión de esos rostros que tocamos casi, el Teatro Mudo representa un drama al que asistimos realmente, al lado mismo de los que lo están viviendo, cuyos mínimos gestos absorbemos, porque estamos a su lado. Es, en, verdad, un Teatro Íntimo. ¿Supone alguno el éxito del cinematógrafo, si las escenas pasaran a una larga distancia, que apenas permitiera distinguir las expresiones, tal como pasa en el Teatro Hablado? Seguramente no. Cada día se nota más la tendencia a traer los personajes al primer plano, fragmentando la escena para ese éxito de la expresión íntima. Que los malos actores fracasan allí, nada más cierto. Pero el que la pega, como decimos nosotros, realiza un género de arte completamente nuevo, como teatro.

Esa misma sugestión de una proximidad tan viva a los artistas del Teatro Mudo, explica la popularidad de las estrellas del film, porque cada espectador está virtual-

mente, y por largas horas, en contacto inmediato con esos muchachos buenos mozos y esas lindas chicas, cuyas mejores sonrisas o lágrimas de pasión conocemos bien de cerca.

Inútil, por lo tanto, insistir en la eterna objeción de que la cinta ha sido creada para los sainetes gruesos y los dramones. Los hay, sin duda, tales dramones, por cientos de miles, y aun se podría agregar, de buena fe, que lo son el noventa y cinco de las cintas. No importa nada; el cinco por ciento restante salva la dignidad del Teatro Mudo. Y asimismo la objeción tendría algún valor, si el Teatro Hablado estuviera desprovisto de dramones y sainetes...

La acción pasional, estando casi por entero realizada por la expresión, justifica que un artista del Teatro Hablado no obtenga éxitos considerables en el film, hasta tanto no se dé cuenta de aquel carácter especial. Los ejemplos sobran en las cintas francesas e italianas, para que sea necesario puntuar. Llegan esos actores “pervertidos” al Teatro Mudo; vale decir, usando de movimientos y gestos muy legítimos en el Teatro Hablado, pero que en el Teatro Mudo resultan teatrales: “artificiales”. ¿Habrà cosa más curiosa? Mas es lo cierto que, por poco de bueno que haya visto una persona en el cinematógrafo, conoce de golpe a un actor del Teatro Hablado: está todo él henchido de una cierta afectación muy semejante por cierto a la que un actor de las tablas halla en un célebre mismo cualquiera.

Son así, el Teatro Hablado y el Teatro Mudo, dos géneros bien distintos. Lo que es natural en el uno, es artificial en el otro, o poco menos. De aquí los trastornos de apreciación. Lo que faltó hasta hace poco al Teatro Mudo, fueron actores. Hoy, sobre todo y casi exclusivamente en Estados Unidos, hay algunos que no ceden en lo más mínimo a las estrellas del Teatro Hablado. Los autores, en número suficiente, vendrán; no hay apuro.

Final. La verdad del escenario del Teatro Mudo es demasiado visible para que valga la pena insistir en su éxito, si no es para apoyar esta promesa: por la misma verdad y riqueza del escenario en que se desarrolla el drama (donde, de más está decirlo, la acotación “hace ademán de hachear un árbol”, se resuelve por el personaje que echa realmente el árbol abajo), por este mismo factor, el Teatro Mudo es, y sobre todo será más que el Hablado, una novela de acción, ni más ni menos. Hoy por hoy, las leyendas, que en el principio eran oscuras por lo sobrias, o grotescas por las pretensiones, comienzan a ser lo que deben: párrafos capitales del cuento en acción, que inmediatamente se refuerzan con el movimiento. Se llega ahora a un cuento maravillosamente ilustrado, lo que no es poco. Y cuando las leyendas estén en manos de un novelista de verdad, y su talento dramático concrete a sus personajes en el escenario debido —sin las exageraciones decorativas de hoy— habremos obtenido un bello y nuevo género de arte escénico: la novela “realmente vivida” a nuestro lado.

Una carta de amor¹

Horacio Quiroga

Cuando se ha pasado la vida publicando historietas, no es extraño que haya una persona que guste particularmente de lo que uno —bien o mal— hace. Esta persona puede ser un amigo, o una vieja señora que vive en Jujuy, y que no tiene, desde luego, la menor idea de quién puede ser el autor. Otras veces es un joven estudiante de bachillerato que sueña con la conquista de un gran nombre en las letras, y para cuyos quince años, un hombre que escribe cuentos en revistas, es una especie de personaje. Alguna vez el adolescente en cuestión no es ni siquiera estudiante y tal resultó ser el muchacho que vino una vez a consultarme por cosas del oficio.

En verdad, el joven visitante no tenía aspiraciones artísticas; pero estaba profundamente enamorado. Había tenido un disgusto serio con su novia —novia, creo que tampoco, dada la edad del muchacho, 17 a 18 años, a lo sumo. Se trataba, pues, verosímilmente, de una de las tantas *peleas* que sobrevienen matemáticamente cada quince días a los fogosos y tiernos amantes cuya relación no es aún formal.

Pero mi muchacho estaba enérgicamente enamorado, y entendía no aplazar aquello por nada del mundo.

—No puedo vivir más así —me decía— ¡Ayúdeme!

El chico usaba el pelo para atrás. De poeta —el pobre— no tenía sino esto. Pero en cambio, no sabía cómo mirarme hasta el fondo, de ansiedad amorosa.

—En fin —le dije cuando me hubo enterado febrilmente de su amor—. No veo lo que podría yo hacer en esto... Porque según he creído comprender...

—¡Sí, señor! —me respondió en seguida— ¡Por esto es que he venido!... ¡Yo tengo necesidad de escribirle, de hacerle ver bien que no puedo vivir sin ella, señor! ¡Yo no sé si ella tuvo la culpa... no sé! ¡Ni me importa nada, tampoco! ¡Pero la quiero siempre, como un loco!...

El muchacho se detuvo, porque yo lo miraba, sin entender una palabra, aun lo que precisamente esperaba de mí. Entonces se atrevió, con los ojos húmedos de ansiedad:

—¡Dígale eso, señor!... ¡Escríbame usted la carta!... ¡Usted sabe hacer esas cosas... yo no sé... no sé qué decirle!... He probado veinte veces... y no sé sino pava-das! ¡Usted tiene un lindo estilo!... ¡Usted la va a convencer!

—Muy bien —le contesté después de un momento—. No tengo inconveniente... ¿Pero qué debo decirle?

El chico quedó estupefacto; y a pesar de su angustia, se echó a reír nervioso:

¹ *Revista Popular*. Buenos Aires, número 8 (1 de octubre de 1917).

—¡Usted no sabe!... ¡Qué bueno!... ¿Y para qué usted entonces ha escrito tantas cosas?... ¡Qué bueno!...

—No —le observé—. Sí, sé escribir..., pero no estoy en antecedentes... Este es un caso concreto.

—Y bueno —entonces, se lanzó—. ¡Si es eso, ponga no más! ¿Usted quiere saber así, de cualquier modo?... Bueno; dígame... ¡que estoy loco por ella! ¡Así no más, loco, póngale! Que no sé nada... Que no sé si ella se dio vuelta o no... Ni me importa más eso... ¡Pero que la quiero, la quiero!... Esto es lo que quiero que haga notar bien... ¡Yo no puedo hacerlo!... ¡Qué infeliz que soy!... ¡Usted lo va a decir bien eso!

—¿Qué más? —le pregunté al ver su pausa.

—¿Qué más?... ¡Pero es esto no más lo que quiero decirle!... ¿No ve?... ¡Ya no sé otra cosa! Esto sólo: Que haga cualquier cosa... Otras veces nos peleamos y nos quisimos otra vez... ¡Que yo la quiero siempre, vuelvo a decirle!... No se me importa nada de lo demás... ¡Ella, lo sabe bien, es lo que yo necesito!... ¡Papá no me importa nada!... ¡Yo quiero quererla toda la vida!

El muchacho se detuvo, y no sé si su voz hubiera dado para mucho más, sin romperse.

—¿Esto es lo que quería saber? —añadió fatigado.

Sí —le contesté.

—¿Entonces, me va a escribir la carta? —Se levantó alborozado.

Yo me levanté a mi vez, porque aquello comenzaba a hacerse absurdo.

—Óigame, compañero —le dije con suficiente cariño para que me comprendiera—. Yo tengo algo así como 20 años más que usted, y he escrito lo que usted conoce y acaso dos o tres veces más. Ahora bien: todo esto junto no vale absolutamente nada al lado de lo que usted acaba de decirme. Vaya a su casa, compre un block y empiece bien por la izquierda a escribir a su novia. Dígame *exactamente* lo que me estaba diciendo a mí hace un momento, tal cual me lo contaba, con todos los tropiezos y repeticiones a que usted llama falta de estilo. Y si su novia no tiene un corazón de piedra, como me lo figuro, comprenderá perfectamente que usted la quiere como un loco: son sus palabras. ¿Su novia lee novelitas?

—Sí, muchas... ¡Y por esto es que quería que usted!...

—No es nada... Por muchas que haya leído, es capaz de apreciar muy bien la sinceridad de su carta... Vaya, compañero, y haga lo que le digo. Esté seguro de un gran éxito.

Pero el chico estaba muy decepcionado. Tanto, que a pesar de su amistad por el contador de historietas que tenía por delante, no pudo menos de esbozar un gesto de respetuoso despecho:

—¿Y para esto... para dejarme plantado... es para lo que usted escribe tan bien? Y no sabe ahora escribir una carta!...

—Sí, sé —le dije dándole la mano—. Sé escribir eso. Lo que no sé, compañero, es tener sus 18 años y sentir un amor como el suyo.

El chico se fue, casi haciendo pucheros de decepción. No he vuelto a saber nunca una palabra de él. Quiero creer buenamente que se ha casado al fin. Lo cual me alegra pues las peleas futuras las desenredará a viva voz, para lo cual todos somos hábiles.

Bibliografía

ANÓNIMO

“Bibliografía”, en *El Hogar*, Buenos Aires, número 447 (26 de abril de 1918), s. p.

BECCO, Horacio Jorge

“Bibliografía”, en Noe Jitrik. *Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1959, 141-159.

BOULE, Annie

“Cronología de las obras de Horacio Quiroga”, en *Bulletin Hispanique*, volumen 101, número 1 (1999), 275-280.

BOULE-CHRISTAUFLOUR, Annie

“Proyecto para obras completas de Horacio Quiroga”, en *Bulletin Hispanique*, volumen 67, números 1-2 (1965), 91-128.

FERRARI, Alejandro

“Estudio preliminar”, en Horacio Quiroga. *Cuentos de la selva para niños*. Montevideo: Ministerio de Relaciones Exteriores, Consejo de Educación Inicial y Primaria, 2018, 15-42.

“‘Lo más agarrable para un dibujero’: Quiroga y la ilustración”, en *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*. Montevideo, 2020a, 189-193.

“Prefacio”, en Juan José de Soiza Reilly. *Sí, soy uruguayo, pero....* Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2020b, XIII-XXXVI.

FERREIRA, Gerardo y Andrés GONZÁLEZ ESTÉVEZ

Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho [Buenos Aires] (1911-1931). Montevideo: Biblioteca Nacional, 2014 (Cuaderno de Literatura, 7).

GÁLVEZ, Manuel

Recuerdos de la vida literaria. Amigos y maestros de mi juventud. Buenos Aires: Hachette, 1961.

ORGAMBIDE, Pedro

Horacio Quiroga. El hombre y su obra. Buenos Aires: Stilcograf, 1954, 165-170.

QUEREILHAC, Soledad

“Presentación: Cien años... y algunos más. La publicación original de los *Cuentos de amor de locura y de muerte* en las revistas ilustradas porteñas”, en *El Matadero*. Buenos Aires, número 11 (2017), 37-46.

QUIROGA, Horacio

“Las fieras cómplices”, en *Caras y Caretas*. Buenos Aires, números 514-518 (8 de agosto-5 de setiembre de 1908), s. p.

“Los robinsones del bosque”, en *Fray Mocho*. Buenos Aires, número 198 (11 de febrero de 1916), s. p. [con el seudónimo Misionero].

Cuentos de amor de locura y de muerte. Buenos Aires: Sociedad Cooperativa Editorial Limitada, 1917a.

“Una cacería”, en *Mundo Argentino*. Buenos Aires, número 320 (21 de febrero de 1917b), s. p.

“El Teatro Mudo: elogio del cinematógrafo”, en *Mundo Argentino*. Buenos Aires, número 332 (16 de mayo de 1917c), s. p.

“Una carta de amor”, en *Revista Popular*. Buenos Aires, número 7 (1 de octubre de 1917d), s. p.

Cuentos de la Selva. Buenos Aires: Otero & García Editores, 1918a.

“Un peón”, en *La Novela Semanal*. Buenos Aires, número 9 (14 de enero de 1918b), s. p.

“Un drama en la selva”, en *El Cuento Ilustrado*. Buenos Aires, número 1 (12 de abril de 1918c), s. p.

“Jorge Walsh”, en *El Hogar*. Buenos Aires, número 467 (13 de setiembre de 1918d), s. p.

“Aspectos del cinematógrafo: La altura de las estrellas”, en *El Hogar*. Buenos Aires, número 490 (21 de febrero de 1919), s. p.

“Teatro y cine”, en *El Hogar*. Buenos Aires, número 934 (9 de setiembre de 1927a), s. p.

“Teatro y cine”, en *El Hogar*. Buenos Aires, número 937 (30 de setiembre de 1927b), s. p.

“Teatro y cine”, en *El Hogar*. Buenos Aires, número 942 (4 de noviembre de 1927c), s. p.

“La profesión literaria”, en *El Hogar*. Buenos Aires, número 951 (6 de enero de 1928a), s. p.

“La crisis del cuento nacional”, en *La Nación*. Buenos Aires (11 de marzo de 1928b), 8.

“Jóvenes bellos”, en *Mundo Argentino*. Buenos Aires, número 972 (4 de setiembre de 1929), s. p.

“Escuela Normal de Cinematógrafo”, en *La Nación*. Buenos Aires (2 de agosto de 1931), 8.

“Crónicas dispersas”, en *Fuentes*. Órgano del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivo Literario. Montevideo, año I, número 1 (agosto de 1961), 301-384.

Lo que no puede decirse y otros textos. Recopilación y prólogo de Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental, 1994.

Arte y lenguaje del cine. Buenos Aires: Losada, 1997.

Cine y Literatura [reedición de *Arte y lenguaje del cine*]. Recopilación de Gastón Gallo. Prólogo de Carlos Dámaso Martínez. Buenos Aires: Losada, 2007.

RELA, Walter

Horacio Quiroga. Guía bibliográfica. Montevideo: Ulises, 1967.

Horacio Quiroga: repertorio bibliográfico anotado, 1897-1971. Buenos Aires: Casa Pardo, 1972.

RICHTER, Johanna

“Quiosco, tranvía y papel barato: el boom de las revistas teatrales y de las colecciones de novelas cortas en el contexto de la historia del mercado editorial”, en Peter Altekrueger y Katja Carrillo Zeiter (editores). *De amor, crimen y cotidianidad: las revistas teatrales y colecciones de novelas cortas argentinas del Instituto Ibero-Americano*. Traducción del alemán de Raquel García Borsani. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, Preussischer Kulturbesitz, 2014, 13-25.

RIVERA, Jorge

“Profesionalismo literario y pionerismo”, en Horacio Quiroga. *Todos los cuentos*. Edición crítica. Coordinado por Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid: ALLCA XX, 1996, 1255-1273.

ROCCA, Pablo

“Bibliografía de Horacio Quiroga”, en *Horacio Quiroga. El escritor y el mito*. Montevideo: Banda Oriental, 2007, 209-234.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir

“*Horacio Quiroga en el Uruguay: Una contribución bibliográfica*”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, volumen XI, números 3-4 (1957), 392-394.

SARLO, Beatriz

El imperio de los sentimientos. Buenos Aires: Norma, 2004.

SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana

“Hacia la cronología de Horacio Quiroga”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, volumen IX, número 4 (1955), 367-382.

UTRERA, Laura

De cómo el cine hizo realista a Horacio Quiroga. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2020.

