

## La construcción del mito: el malditismo en Horacio Quiroga

Álvaro Lema Mosca

(Universidad Autónoma de Madrid, España)<sup>1</sup>

**Resumen:** A ochenta años de su muerte, Horacio Quiroga sigue generando interés tanto en los estudios académicos como en el público lector. Es habitualmente incluido en la lista de escritores malditos, lo que obliga a pensar su obra en estrecha relación con su vida. Partiendo de ese punto, este trabajo pretende ahondar en la noción de malditismo dentro de la obra/vida del escritor uruguayo, haciendo hincapié en la construcción del mito que supone siempre la *malédiction littéraire*.

**Palabras clave:** Malditismo, Obra, Vida, Mito.

**Abstract:** Eighty years after his death, Horacio Quiroga still generates interest both in academic studies and in the reading public. He is habitually included in the accursed writers' list, fact that organizes his work in close relation with his life. About this point, this article tries to delve into the notion of damnation in the Uruguayan writer's work/life, emphasizing the construction of the myth that the *malédiction littéraire* always supposes.

**Keywords:** Damnation, Work, Life, Myth.

¿Qué hace que un escritor sea maldito? ¿Su obra poética, su vida, su legado? ¿Cuánto influye el momento histórico en el que vive? ¿Qué importancia tienen las influencias de otros escritores? Se puede rastrear el legado de autores malditos en la obra de Horacio Quiroga (Poe, Maupassant, Dostoievsky),<sup>2</sup> pero ¿basta con eso? Sería nece-

---

1. Profesor de Literatura (Instituto de Profesores Artigas), Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Universidad de la República), Magister en Arte y Cultura (Universidad Autónoma de Madrid). Actualmente es investigador asociado en la Universidad Autónoma de Madrid, donde cursa su Doctorado. Ha publicado narrativa, poesía y estudios académicos en su país y en el exterior.

2. Se ha escrito muchísimo sobre la influencia de Edgar Allan Poe y diversos son los trabajos que han emprendido la comparación de sus respectivas obras aunque sin profundizar en el aspecto maldito. Junto a Poe podrían agregarse los nombres de otros poetas malditos determinantes en el proceso escritural de Quiroga: es evidente el influjo de Villiers de l'Isle-Adam y su novela *La Eva futura* en "El hombre artificial", folletín de 1910. O los de poetas franceses como Verlaine o Rimbaud, que a través de Ruben Darío calan fuerte en el Quiroga más joven. Si bien se desconoce la posible relación con otro uruguayo, Isidore Ducasse, es muy probable que Quiroga supiera de su vida y obra, también a través de Ruben Darío, con quien compartió su estadía en París en 1900 y quien había escrito sobre el autor de *Les Chants de Maldoror* en su antología *Los raros*, de 1896. Destaca, no obstante, la influencia de otro "raro": Henrik Ibsen, cuya pieza teatral *Brand* era para Quiroga uno de sus textos de cabecera (Castillo, 1993).

sario entonces, indagar en las coordenadas de sus textos que lo convertirían en un maldito, quizás el primero de América Latina. Pero también esto resulta insuficiente.

El malditismo supone, en todos los casos, una vinculación directa entre la vida del escritor y su obra, lo que pareciera a primera instancia un elemento *sine qua non* para su constitución como tal. En ese sentido, la figura del escritor maldito responde más a la articulación de un mito que a su realidad biográfica. Harto conocida es la antología que Paul Verlaine hiciera en 1884, titulada *Les poètes maudits*, de donde suele decirse que proviene el término. En 1896, Ruben Darío publica *Los raros*, un conjunto de reseñas de autores malditos publicadas previamente en el periódico argentino *La Nación*. Sin embargo, un rastreo más detallado permite observar que la imagen del escritor maldito es bastante anterior.

Como ha estudiado Festa-Mc Cormick, hacia la primera mitad del siglo XIX ya existía la idea de la poesía maldita, consecuencia del Romanticismo alemán e inglés que permitió entre otras cosas, la primera producción poética y ensayística de Charles Baudelaire (Festa-Mc Cormick, 1980). Aspectos de la vida política, como la Revolución de Julio francesa (1830), la Revolución de Febrero (1848), las epidemias que cercenaron gran parte de la población europea y los cambios en la gobernación política de la segunda mitad de siglo, provocaron una mutación en la figura del escritor decimonónico.<sup>3</sup> Se pasó entonces de una imagen de poeta idealizado, encumbrado en lo más alto del podio artístico, a una en la que el poeta era un marginado, un excluido, un desarticulado social (Díaz, 1992).

Jean-Luc Steinmetz va más atrás en el tiempo y propone el año 1772 como fecha de inicio de la poesía maldita, momento en el que Nicolas Gilbert publica un poema premonitorio sobre la esquematización de los principales tópicos en los que se basará el mito del malditismo: *Le génie aux prises avec la fortune, ou Le poète malheureux* (Steinmetz, 1982). En efecto, la concepción de la desdicha del escritor será una base esencial en dicha esquematización y sufrirá una evolución propia con el devenir de los años.

De esa primera instancia de infelicidad (*malheur*), se pasa efectivamente a una de maldición (*malédiction*), que como señala la propia etimología del término, refiere a un decir-mal, a un hablar de las cosas prohibidas, a un mal-decir que por naturaleza, gira en torno a un discurso inicialmente vedado. En ese sentido, la evolución de la escritura maldita se desarrolla en virtud de una figura (el escritor) y de unos temas que se sitúan siempre fuera de lo central. No necesariamente al margen sino por *debajo* de la escritura canónica, es decir, casi como su contracara, como aquello que debe ocultarse

---

3. José Luis Díaz plantea que con la Revolución de Julio se pasa del “poète mourant” al “poète-misère” (Díaz, 1992). Steinmetz, por su parte, plantea un evolución entre el “poète malheureux” y el “poète maudit” (Steinmetz, 1982).

pero por designios misteriosos sale a la luz. Hasta la metáfora aquí empleada sirve para graficar otro de los elementos constitutivos de esa escritura subterránea: la oscuridad. En directa relación con la simbología demoníaca y el oscurantismo, la oscuridad es uno de los tópicos más frecuentes en la poesía maldita. Los norteamericanos, por ejemplo, prefieren hablar de *Dark Romanticism* para referirse a algunos de sus principales exponentes (como Edgar Allan Poe, Emily Dickinson, Nathaniel Hawthorne, Henry David Thoreau, Margaret Fuller o Herman Melville), dado el pesimismo y la crueldad de sus escritos.

Este concepto de la oscuridad se desarrolla luego en diversas facetas creativas que coaccionan directamente las estrategias de escritura y la temática de las obras pero que, al mismo tiempo, se sustentan sobre la figura del escritor. El mito del malditismo implica siempre dos partes: por un lado, la escritura maldita; por el otro, los aspectos de una biografía trágica. El mito evoluciona, se adapta y varía de un autor a otro, siempre teniendo en cuenta la vida del hombre real. En ese sentido, las existencias plagadas de infortunios parecieran ser más adecuadas a la hora de catalogar a un autor de “maldito”.

Hacia mediados del siglo XIX, la figura del escritor evoluciona dejando atrás el escritor comprometido políticamente del Iluminismo para dar paso a un autor que sufre por su anonimato, su vida miserable, su pésima posición social y la incompreensión de su obra (Bendhif-Syllas, 2005). Este mito del malditismo legitima y revaloriza al escritor desdichado (el *poète-misère*), cuyo sufrimiento se convierte en la fuente de su producción artística, a la vez que cumple una función explicativa. La angustia de su vida trágica cobra sentido cuando deviene creación literaria y explica su tono y estilo más como una justificación que como una intencionalidad.

El imaginario más extendido por esos años es el del escritor desahuciado, abandonado, ensombrecido por sus colegas ya legitimados, generalmente enfermo, que sucumbe a una muerte miserable (Steinmetz, 1982). Esta última idea de la muerte en la miseria responde a la multiplicidad de escritos que se difundieron en medios de prensa y antologías y que contribuyeron con el mito (Cf. Brissette, 2008). En esa misma línea, la muerte se debe, en muchos casos, a la enfermedad y en otros, al suicidio.

La enfermedad es, como ya he mencionado, uno de los fenómenos históricos que tuvo mayor resonancia en el siglo XIX y que se extenderá hasta bien entrado el XX. El Romanticismo contribuyó notoriamente a la gestación de ese imaginario con la figura del poeta cuya vida de dolor alcanza una muerte prematura, y sirvió de antecedente para instaurar una asociación entre “genio” y “enfermedad” que se explicaba por la superior capacidad de pensamiento y sensibilidad (Cf. Brissette, 2008). Rápidamente la enfermedad se desarrolló como tópico en innumerable cantidad de escritos que cumplían una función promocional, mediatizada y legitimadora.

La maladie, une fois médiatisée par le discours (poème, roman, lettre, gravure, photographie, etc.), n'est plus seulement une maladie; elle est le signal d'autre chose. Dans le XIX<sup>e</sup> siècle romantique de Keats et de Gray, elle est celui de la sensibilité et du génie (Brissette, 2008).

Por otra parte, el suicidio no solo promociona sino que legitima al escritor maldito en tanto la decisión de acabar con su vida es la última y la mayor de las rebeldías. El catolicismo había enjuiciado el suicidio catalogándolo de “pecado” y promoviendo la idea de que los suicidas tenían prohibida la entrada al Paraíso. En ese sentido, la decisión del maldito reforzaba su imagen y colaboraba con la gestación del mito, coronando su aspecto real/biográfico con un acto que tiene en sí mucho de puesta en escena.

### La gestación del mito

Brissette propone tres tópicos en la creación del mito de la *malédiction littéraire*: la pobreza, la persecución y la enfermedad. La primera de ellas se vincula con lo mencionado anteriormente, es decir, la vida miserable, la falta de reconocimiento, las dificultades económicas y el sufrimiento que todo esto conlleva. Dicho sufrimiento funciona, como hemos visto, a manera de fuente de la cual nacen las facultades creativas.

La persecución es “une autre forme de mal qui a, dès l'Antiquité, été décrite comme le signal de la grandeur” (Brissette, 2008). Ya sea política, religiosa o social, la persecución del escritor maldito sirve para diferenciarlo, para alejarlo del núcleo, pero también para identificarlo y reconocerlo como un *otro* especial.

La enfermedad, por su parte, se emparenta en el siglo XIX con la melancolía, la depresión y la locura, signos de la creación artística superior. El loco es un iluminado pero también un castigado. En él recaen todos los aspectos de la genialidad que se identifica con el maldito: “El demente encarna la caída, padece por su causa, lleva en sí mismo el castigo infligido a todos. Habitado por Satán, será el chivo expiatorio” (Heers, 1988 124). En ese sentido, cobra vigor la creencia de que el sufrimiento es un canal de elevación espiritual y moral que posibilitó la multiplicación de escritores “mártires” hacia finales de siglo XIX, y reforzó la relación entre grandeza literaria y vida trágica.

Esto explica, en parte, la insistencia biográfica que se maneja (incluso a niveles académicos) cuando se trata la obra de Quiroga. Pareciera que los acontecimientos de su vida importan tanto como el valor artístico de sus cuentos, que junto a los trabajos ensayísticos, ha valido la producción de varias películas, programas de televisión y novelas. De una u otra manera, siempre se vincula el aspecto real (la vida) con el ficticio (la

escritura).<sup>4</sup> De esa manera se cumple el primer requerimiento para la legitimación del malditismo y como sabemos, Quiroga desempeña con ductilidad este requisito. La cadena de hechos trágicos que marcan su vida desde muy temprano pareciera determinar (para algunos) la temática y el estilo de su obra. Poco se ha reparado en la construcción que el propio Quiroga hizo de su propio mito<sup>5</sup> y cómo fue modelando a través de sus cuentos una ficcionalidad acorde a dicha imaginaria. Los juegos entre escritura (ficción) y biografía (realidad) se amalgaman de tal forma que los límites se difuminan, dando paso a una *postura* que bebe de ambas fuentes:

Que la souffrance soit sincère ou réelle, elle est avant tout une posture de création qui, elle, participe bel et bien de la fiction. Fiction et mise en scène de l'écrivain au sein des œuvres, mais aussi expression indirecte de la souffrance de l'écrivain à travers les personnages de la fiction (Bendhif-Syllas, 2005).

El sufrimiento en la obra de Quiroga se expresa mayoritariamente en torno a un tema principal que recorre casi todos sus cuentos: la muerte. Es ella, como en su vida, una protagonista absoluta que une los dos planos (el real y el ficticio) en esa escenografía orquestada para contar la belleza de la crueldad.<sup>6</sup> Los aspectos biográficos vinculados a la muerte son harto conocidos y no merecen ser detallados aquí. Comienzan con el suicidio de su padre y terminan con el suyo propio, o si se quiere, con los de sus afectos que lo imitaron posteriormente.<sup>7</sup> “[Quiroga] es, en sus mejores cuentos, uno de los mayores cuentistas contemporáneos en cualquier idioma, pero uno tiene la íntima certeza de que su obra de ficción no puede prescindir de la vida del hombre que la escribió” (Castillo, 1993 XXI).

Cabría preguntarse si esta es una decisión *ex profesa* o responde a las influencias de los escritores de su agrado, que encontraban en el horror de la muerte la belleza más incauta y natural. Poe había escrito en su *Filosofía de la composición*: “la muerte de una mujer bella es, sin lugar a dudas, el tema más poético del mundo”. En ese sentido, la muerte que lo acompleja desde joven también lo fascina, lo intriga, lo inquieta. En la exploración de sus variantes desarrolla una vastísima obra que, una y otra vez, vuelve sobre sus pasos para rectificar su *malédiction*.

Esa primera muerte glacial y poética está presente en algunas prosas de *Los arrecifes de coral*, en imágenes de jovencitas abusadas sexualmente hasta el homicidio, en la

---

4. Los principales estudios sobre Quiroga se han detenido minuciosamente en la línea biográfica: *Vida y obra de H. Quiroga*, de J. M. Delgado y A. J. Brignole (1939), *Genio y figura de H. Quiroga*, de Rodríguez Monegal (1967), *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*, de Noé Jitrik (1959), *Horacio Quiroga, el escritor y el mito* de Pablo Rocca (1996), por mencionar los más conocidos.

5. Al respecto: Rocca, *Op. cit*

6. “No hay casi cuento de Quiroga donde el protagonista no sea la muerte. Otro es el miedo. Otro es la voluntad. El drama entre la transitoriedad del hombre y su búsqueda de algún absoluto –el amor, un lugar en el mundo–, la fascinación y el horror de la muerte, son los grandes temas de Quiroga” (Castillo, 1993 XXV).

7. Su primera esposa (1915), sus tres hijos (1938, 1952 y 1988), su íntima amiga Alfonsina Storni (1938), su mentor Leopoldo Lugones (1938).

necrofilia, la flagelación, el erotismo morboso (Rodríguez Monegal, 1967 29). También se materializa en la juventud de la “rubia, angelical y tímida” protagonista de “El almohadón de plumas”, que muere desangrada por “un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa” que habita en el cojín de su cama. La contraposición de la belleza juvenil de Alicia y la monstruosidad del parásito dibuja un esquema sobre el que se esgrime esta noción de muerte bifronte que aterroriza y encanta a la vez.

Es sombra de sus muertes biográficas pero al mismo tiempo, es representación de las ficciones que lo inspiran, es decir, reflejo de aquellas otras muertes que representan el juego entre la dicotómica serie realidad/ficción: “más interesante resulta comprobar cómo es a través de referentes literarios (Poe, Maupassant, Conrad, Kipling) que Quiroga encuentra una formulación para sus propias experiencias, reescribiendo su vida mediante la ficción” (Neuman, 2004 14). Es lo que Jitrik llamó “el sentido de la experiencia” para referirse a la actividad, la soledad y la muerte del hombre contemporáneo como expresión básica de la literatura. “La muerte de los otros es la experiencia anterior a la experiencia límite de la muerte y viene sobre nosotros menoscabando la organización que establecemos del tiempo y que creemos tan permanente” (Jitrik, 1967 65).

Asimismo, la muerte es uno de los tres pilares que sustentan su obra y que, en mi opinión, tienen que ver con el título de uno de sus libros más celebrados: la tríada amor-locura-muerte. Se podría orquestrar toda una estructura organizativa de sus cuentos en base a estos tres tópicos. Por eso “El almohadón de plumas” es un cuento tan logrado: precisamente porque allí se aglomeran los tres principios que rigen casi toda su obra temprana y que irán evolucionando con la madurez del escritor y de su escritura.

Claro que el malditismo que nos interesa aquí está en el primer Quiroga, en el de *Los arrecifes de coral, Cuentos de amor de locura y de muerte, El salvaje y Más allá*.<sup>8</sup> Este primer Quiroga es el que ejerce una postura casi obvia para configurarse a sí mismo como un *maudit*, combinando el dandismo adolescente con la extendida creencia de su mal carácter y su excéntrica vida. Esta *postura* fue reforzada mediáticamente por sus allegados e incluso por el propio Quiroga, que en 1926, no tuvo recelos en dejarse fotografiar en su casa de Misiones para la revista *Caras y Caretas*, con expresión ensombrecida y huraña, reforzando de esa manera la imaginería que había comenzado a divulgarse con la publicación de sus libros.

Sin embargo, una vez internado en la selva misionera, es decir, cuando comienza su madurez literaria, su malditismo pasará a una siguiente etapa de realidad/ficción. Allí la miseria, la escasez, la enfermedad y la persecución (propia y ajena) dejarán de ser un idealismo para devenir una cotidianeidad. Eso explica la bifurcación entre sus primeros

---

8. Si bien este libro se publicó en 1935, los cuentos que lo integran fueron escritos y publicados originalmente entre 1921 y 1928.

libros y los últimos. Ese es el Quiroga dual que no solo convive con la muerte de su padre/padrastro sino ahora también con la de su mejor amigo y la de su joven esposa.

No obstante, en su obra la muerte nunca se acepta con pasividad (Castillo, 1993 XXVI) sino que establece una lucha con el hombre o el animal, arraigados a la vida con tenacidad. Es la pelea que el protagonista de “A la deriva” tiene durante toda la narración para salvarse del veneno de la yararacusú. El relato (de una técnica magistral) plantea el conflicto en la primera línea y lo desarrolla como una cascada (o un río) que se estrecha conforme se acerca al final: “El hombre pisó algo blanduzco y enseguida sintió la mordedura en el pie”. Desde ese primer enunciado, el lector puede suponer cuál es el final. La narración colabora en el aumento de la tensión y la cercanía de la muerte, que aparece de forma simbólica en la descripción del río donde se detiene la canoa del hombre:

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo, y reina en él un silencio de muerte. (Quiroga, 1993 52)

La elección de las palabras es tan adecuada que la propia narración se convierte en muerte: es la muerte del protagonista pero también la muerte del paisaje, del río y de la propia historia. Queda, por último, un recurso “de efecto” que tanto le gustaba a Quiroga. La creencia del protagonista (y por ende, del lector) de que está mejorando, cercenada tajantemente por el eufemismo final: “Y cesó de respirar”.

Más aletargada es la agonía de otro personaje: el padre de “El desierto”, que a sabiendas de que morirá tarde o temprano, procura proveer el cuidado de sus hijos pequeños. Uno no puede sino ver el reflejo de Quiroga, ya viudo de su primera esposa, padre de dos niños, en ese hombre. Es ese personaje, alguien que se niega a morir tranquilamente y batalla contra la muerte que, sin embargo, sabe inevitable.

Hízose en su interior un gran silencio, como si la lluvia, los ruidos y el ritmo mismo de las cosas se hubieran retirado bruscamente al infinito. Y como si estuviera ya desprendido de sí mismo, vio a lo lejos de un país un *bungalow* totalmente interceptado de todo auxilio humano, donde dos criaturas, sin leche y solas, quedaban abandonadas de Dios y de los hombres, en el más inicuo y horrendo de los desamparos. Sus hijitos... (Quiroga, 1993 502).

La primera muerte, la de los otros, es un reflejo latente de la muerte propia. En el cuento “Para noche de insomnio”, el protagonista es perseguido por un cadáver que Rodríguez Monegal (1967 15) entendió como una metáfora de la angustiada culpa que el joven Quiroga sentía por el suicidio de su padrastro.<sup>9</sup> Desde esas primeras muertes se

---

9. También dirá Rodríguez Monegal que la accidentada muerte de su amigo Federico Ferrando fue “un suicidio simbólico, un ensayo, aunque prematuro” en el que Quiroga mató a su alter ego fracasado (Rodríguez Monegal, 1967 33).

proyecta la sombra de la muerte propia, que es también la gestación de una experiencia decidida y asumida: eso explica que Quiroga no muera de cáncer sino de autoenvenenamiento.

### Todo oscuro sin estrellas

La otra forma en la que se representa el malditismo de Quiroga (muy vinculado a la muerte) es la oscuridad, noción a la que me referí anteriormente. Es la oscuridad propia del influyente decadentismo y del *Dark Romanticism* que conoce por Poe. Es la imagen de lo macabro que adquiere diversos rostros: lo fantasmagórico, lo siniestro (en el sentido freudiano de *unheimlich*), lo sangriento, lo monstruoso. La expresión que encuentra esta oscuridad es la del miedo: el de los personajes, el de los narradores, el de los lectores. Se ha estudiado poco la relación que Quiroga estableció con una larga tradición de autores/obras de miedo y que constituye la mejor expresión de esa literatura subterránea. Dos son las fuentes de las que se nutre principalmente, el uruguayo: el estadounidense Edgar Allan Poe y el francés Guy de Maupassant.

Del primero coge lo macabro y lo demente mientras que del segundo toma la fascinación por lo sobrenatural. Aunque con la madurez literaria se separa un poco de ambos escritores para dar paso a otros con quien se siente más identificado (Kipling, Doistoiesvsky), el primer legado permanece para expresar la oscuridad de su universo escritural. Una muestra de esto es la publicación del libro *Más allá*, casi al final de su vida, donde retorna a los tópicos trabajados en sus primeros libros: la vida después de la muerte, el espiritismo, lo macabro, la locura, coletazos decadentes de su formación primera, muestras exactas de su escritura *subterránea*.

La publicación de *Más allá*, que la crítica ha visto como un retroceso en su producción escritural, no hace sino reforzar la imagen del escritor maldito que, ya con una extensa trayectoria y un reconocimiento enorme para su edad,<sup>10</sup> insiste en los tópicos que le dieron fama. Todos los cuentos de este volumen giran en torno a la oscuridad, de alguna u otra manera, ya que expresan ese conjunto de tópicos que desarrolló el primer Quiroga. Sobresalen dos temas siempre presentes dentro de su obra: lo fantasmagórico (“Más allá”, “El vampiro”, “Las moscas”, “El puritano”) y la locura (“El conductor del rápido”, “El hijo”, “El llamado”). Es imposible no ver en esos cuentos narrados en primera persona por seres totalmente desequilibrados la influencia de Poe. También en él, la vida y la obra se fusionan generando un todo que confunde continuamente los excesos de los personajes con los del autor.

---

10. En los últimos años de su vida, Quiroga es un escritor no solo leído sino reconocido físicamente por las fotografías/caricaturas que se publican a menudo en los medios de prensa. Se le realizan varios homenajes, se publican reseñas sobre su obra, los nuevos escritores lo reconocen como una influencia o lo discuten (como Borges y su grupo), sus textos son incluidos en los programas educativos de Uruguay y Argentina, gana incluso algunos premios literarios (Cf. Rodríguez Monegal, *op. cit* y Rocca, *op cit*).

El narrador protagonista de “El conductor del rápido” podría equipararse en lo técnico (no en lo narrativo) al de “El corazón delator”, “Ligeia” o “Berenice”. En Quiroga, no obstante, aparece la modernidad de la tecnología, variante que apenas asoma en los cuentos del estadounidense. Su protagonista es el conductor de un tren que siguiendo lo que parece una constante en su oficio, enloquece como la mayoría de sus compañeros.

El narrador de “La lengua”, cuento de *Anaconda* (1921) es un dentista que presa de la locura, le arranca la lengua a un conocido. La violencia del acto (que planifica pacientemente durante semanas) desencadena una alucinación desmedida:

Le abrí la boca a Felippone, acerqué bien la cara, y miré en el fondo. ¡Y vi que asomaba por entre la sangre una lengüita roja! ¡Una lengüita que crecía rápidamente, que crecía y se hinchaba, como si yo no tuviera la otra en la mano! Cogí una pinza, la hundí en el fondo de la garganta y arranqué el maldito retoño. Miré de nuevo, y vi otra vez -¡maldición!- que subían dos nuevas lengüitas moviéndose... (Quiroga, 1993 471)

El acto de enunciación es informado con una línea al comienzo del cuento y explicita su estado psíquico: “Hospicio de las Mercedes”. Quiroga aprende del maestro la profundidad psicológica del personaje pero, a diferencia de aquel, adelanta y recae en la explicación. La locura, no obstante, aparece sobre todo para dar carácter a los personajes y no para sustentar lo macabro o lo violento. En eso Quiroga se aleja un poco de Poe y se acerca más a Maupassant.

La protagonista de “El llamado” narra (en ese juego del relato dentro del relato que tanto gusta a Quiroga) cómo una voz le advierte que su hija pequeña “morirá por el fuego”. Desesperada, acaba por encerrarse con ella en el dormitorio, alejándola de toda fuente que pueda provocar un incendio: estufa, cocina, fósforos. En un descuido, la niña encuentra un arma y se dispara. Lo macabro de la situación justifica de por sí el estado de alteración mental que sufre la mujer (está internada en un sanatorio). Sin embargo, al final se revela un fenómeno sobrenatural que daría origen a ese desequilibrio: la voz que le advierte la muerte de la niña es la de su difunto marido.

La influencia de Maupassant está presente también en “El perro rabioso”, cuento suprimido de la primera edición de *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Con claras reminiscencias a “El Horla”, narra cómo un pueblo chaqueño es afectado por una invasión de perros rabiosos. La afección de los animales se transmite directamente a los humanos, provocando en ellos una violencia desmedida. El cuento se inicia con el asesinato por parte de los habitantes del pueblo de un hombre mordido que, desbordado por la locura, asesinó a su mujer y a un peón. Esa primera imagen da paso a la anécdota principal: el protagonista (que escribe sus memorias en una suerte de diario íntimo, como el narrador de “El Horla”) fue mordido por un perro rabioso treinta y nueve días atrás. El punto de vista de la narración permite conocer al lector únicamente lo que el perso-

naje entiende de los hechos, pero conforme avanza la historia, uno puede interpretar que algo extraño sucede con él. Las alucinaciones y la idea de que su madre y su mujer conspiran en su contra, terminan por confirmar el contagio y la locura:

¡Aullidos, aullidos! ¡Toda la noche no he oído más que aullidos! ¡He pasado toda la noche despertándome a cada momento! ¡Perros, nada más que perros ha habido anoche alrededor de casa! ¡Y mi mujer y mi madre han fingido el más perfecto sueño, para que yo solo absorbiera por los ojos los aullidos de todos los perros que me miraban!... (Quiroga, 1993 174).

La locura y la concomitante violencia se generan aquí por una causa externa: ya no respetan un espíritu naturalmente pervertido (como ocurre en Poe) sino que son consecuencias de un fenómeno que invade el universo de los personajes. En Quiroga, ese tipo de oscuridad (la externa, la que proviene de fuera y lo invade todo), se manifiesta a través de variantes que juegan con su tiempo. En “El perro rabioso” se trata del virus de la rabia canina. En “Los buques suicidantes” (cuento que continúa una larga tradición que incluye a Poe, de Quincey y Coleridge), cierto aire fantasmagórico que habita en el lugar contagia por igual a quienes allí ingresan.

En “El infierno artificial” es la cocaína la causante de la morbosa anécdota. Perteneció a la primera etapa de Quiroga y evidencia su afición por el decadentismo francés que imprimió gran parte de su obra temprana. Fue publicado en la primera edición de *Cuentos de amor de locura y de muerte* y luego suprimido. Con una clara referencia al ensayo *Los paraísos artificiales* (1860), de Baudelaire y por ende, a de Quincey, el cuento trata del diálogo entre un sepulturero adicto al cloroformo y un cadáver cocainómano. La alucinación del sepulturero plantea el marco donde se incluye la otra historia, narrada por un pequeño hombrecito que encuentra dentro del cráneo de un esqueleto. Aparece entonces la historia de amor trágico (al estilo quiroqueano), adornada de adiciones y promesas de amor eterno. El malditismo en Quiroga nunca escapa a esta otra faceta: el amor imposible, el amor desdichado, el *amor turbio*. La imposibilidad de la felicidad se da, en parte, por la pertenencia a una realidad hostil que privilegia el dolor y el sufrimiento. En Quiroga, la vida real nunca es feliz. Por eso el hombrecillo y su amada deciden matarse (como ocurre también con los protagonistas de “Más allá”), ya que ni siquiera la droga puede concederles la felicidad.

Otra vez es necesario volver a la biografía. Las fracasadas relaciones amorosas de Quiroga parecieran unirse en línea directa a esta constante temática de su obra. Sus primeros amoríos, sus fallidos matrimonios, la soledad profunda de sus últimos años aparecen junto al estudio de su obra. La vida privada de ningún otro escritor uruguayo ha sido tan comentada como la de Quiroga y esta emerge siempre como un pilar que confecciona el mito. El fantasma de la primera mujer que, como el propio Quiroga deja constancia en su correspondencia, se le presenta durante años, contribuye con la idea de una vida “más allá” del amor terrenal.

En “La gallina degollada”, uno de sus cuentos más célebres, la pareja se muestra como un matrimonio cansado que se reprocha a sí mismo la desgracia de la descendencia enferma. Inspirado ligeramente en “Los idiotas” (1896) de Joseph Conrad, la historia se recuerda por su crueldad y efecto. En él se manejan con maestría el carácter amoroso/trágico propio de la obra quiroguiana y la morbosa tradición proveniente del siglo anterior.

Hasta ese momento cada cual había tomado sobre sí la parte que le correspondía en la miseria de sus hijos; pero la desesperanza de redención ante las cuatro bestias que habían nacido de ellos echó afuera esa imperiosa necesidad de culpar a los otros, que es patrimonio específico de los corazones inferiores (Quiroga, 1993).

El malditismo de la descendencia (así lo sienten ellos y lo hace saber el narrador) es algo que se rechaza, buscando causas y culpas en el otro. El desenlace trágico es también un reflejo del amor desmedido (y desequilibrado) que el matrimonio siente por la hija sana en desmedro de los hijos enfermos. Probablemente “La gallina degollada” sea la mejor exposición de esta técnica de entrecruzamiento entre la tríada amor-locura-muerte, entre la desdicha amorosa y el horror que, no obstante, aparece también en otros muchos de sus textos.

### La posteridad del mito

Los últimos años de vida no hicieron sino consolidar el mito del escritor maldito. En su nutrida correspondencia, Quiroga refería al cáncer terminal como una *maladie*, en francés. La elección del término no resulta casual si se tienen en cuenta las conexiones paradigmáticas que dicho término establece con sus análogos *malheur*, *malheureux*, *maudit*, *malédiction*. El suicidio corona la leyenda y se perpetúa más allá de la muerte. Dos años después, sus amigos J. M. Delgado y A. J. Brignole publican *Vida y obra de H. Quiroga*, pieza fundacional del mito. Veinte años después Martínez Estrada hace pública su correspondencia con *El hermano Quiroga*. En 1967 aparece el fundamental libro de Emir Rodríguez Monegal, ya citado en este trabajo. Para el 50º aniversario de su muerte, se realizan homenajes en Uruguay, Argentina, México y España. En esa ocasión, Juan Carlos Onetti escribe para *El País* de Madrid una defensa acérrima del cuentista coteráneo.<sup>11</sup> A la fecha, es uno de los escritores uruguayos más traducidos y publicados en el mundo. Y en todos los estudios, en todos los prólogos, en todas las reseñas aparece siempre la dicotómica ecuación vida/obra.

En su trayectoria literaria es clara la evolución del sujeto, es decir, del escritor que se transfigura a sí mismo conforme pasan los años y las publicaciones, y permite que su imagen pública cambie también en los demás. Asimismo su correspondencia da mues-

---

11. “Hijo y padre de la selva”, *El País* del 20/02/1987.

tras de estos cambios, como han observado algunos de sus principales estudiosos. Por otra parte, el fin de la escritura determina el fin de la vida. O viceversa. En 1934, es decir, tres años antes del suicidio, Quiroga confiesa a César Tiempo: “Yo ya escribí cien cuentos y dije todo lo que tenía que decir”. En verdad, escribió más de trescientos y para ese entonces la soledad de la selva se sentía como un pesar que, de alguna u otra manera, presagió la muerte próxima. Para ese entonces, sus cartas se convierten en pseudomani-fiestos de su propia condición de escritor y como tal, en herramientas estratégicas en la configuración de su imagen pública, que él ya sabía mitológica. La *postura* del escritor estaba cerrando su primera etapa. Luego vendría la interpretación de los otros.

A cien años de la publicación de su libro más logrado, Quiroga sigue despertando interés en lo académico y en lo mundano. Porque en su obra hay algo más. Algo que resuena a vida.

### **Bibliografía citada**

- Bendhif-Syllas, Myriam. “Une histoire de l’écrivain maudit.” *Acta fabula* 6 2 (2005). Impreso.
- Brissette, Pascal. “Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire.” *Contextes* 4 (2008). Impreso.
- Castillo, Abelardo. Liminar a *Todos los cuentos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Unesco, 1993. Impreso.
- Díaz, José Luis. “L’aigle et le cygne au temps des poètes mourants.” *Revue d’histoire littéraire de la France* 5 (1992). Impreso.
- Festa-McCormick, Diana. “The Myth of the *Poètes Maudits*.” *Pre-text / Text / Context: Essays on Nineteenth-Century French Literature*, Columbus: Ohio State University Press, 1980. Impreso.
- Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Península, 1988. Impreso.
- Jitrik, Noé. *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*. Montevideo: Arca, 1959. Impreso.
- Neuman, Andrés. Ensayo preliminar a *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Palencia: Menoscuarto, 2004. Impreso.
- Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Unesco, 1993. Impreso.
- Rocca, Pablo. *Horacio Quiroga, el escritor y el mito*. Montevideo: Banda Oriental, 2010. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Genio y figura de H. Quiroga*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967. Impreso.
- Steinmetz, Jean-Luc. “Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution du mythe).” *Œuvres et Critiques* 7 2 (1982). Impreso.