

Horacio Quiroga y sus Cuentos de amor de locura y de muerte

Tufek, Adi

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:864741>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Universidad de Zagreb
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Departamento de Estudios Románicos

Horacio Quiroga y sus *Cuentos de amor de locura y de muerte*

Estudiante:

Adi Tufek

Tutor:

Dra. Gordana Matić

Salamanca, 17 de mayo de 2019

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku

Horacio Quiroga i njegova zbirka pripovijedaka *Cuentos de amor de locura y de muerte*

Student:

Adi Tufek

Mentorica:

dr. sc. Gordana Matić

Salamanca, 17. svibnja 2019.

Resumen

En el trabajo se ubica al escritor uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937) dentro de la historia de la literatura hispanoamericana y se explica su experiencia vital y evolución literaria, con una especial atención al estilo del escritor. El uruguayo, que escribió entre la Modernidad y las Vanguardias, fue uno de los primeros en el ámbito hispánico en publicar artículos sobre el cuento, defendiendo este género como legítimo. En su obra están presentes rasgos característicos para varias estéticas (el Modernismo, el naturalismo, los gérmenes del criollismo, entre otros), lo cual se ejemplifica con diferentes cuentos de sus *Cuentos de amor de locura y de muerte*, publicados en 1917. El enfoque del presente trabajo es el concepto de amor en dicha colección y las relaciones de los tres estados del título en los cuentos incluidos. El amor permea casi todos los cuentos de la colección, pero su omnipresencia tiene diferentes manifestaciones, por lo general nefastas. De interés espacial resulta la construcción de personajes femeninos a los que se dedica un apartado separado. Con los ejemplos de los cuentos, se muestran los vínculos establecidos entre los estados de los personajes (amor/locura/muerte) y cómo estos cambian a lo largo de las narraciones. Además, se propone una lectura fenomenológica donde el cuerpo y los síntomas físicos de la locura y la muerte pueden entenderse como la encarnación del amor (el tópico de *furor amoris*).

Palabras clave: Horacio Quiroga, cuento, amor, locura, muerte

Sažetak

Rad smješta urugvajskog pisca Horacija Quirogu (1878 – 1937) u kontekst hispanoameričke književnosti te objašnjava njegova ključna biografska iskustva i književni razvoj, s posebnim naglaskom na autorov stil. Uruguajac, koji je pisao između modernizma i avangarde, bio je jedan od prvih u hispanskom okruženju koji je objavljivao članke o pripovijetki, braneći ovu književnu vrstu kao legitimnu. U njegovim su djelima isprepliću značajke raznih estetika i razdoblja (modernizma, naturalizma, početaka *criollisma*, da spomenemo samo od nekih), što se oprimjeruje različitim pripovijetkama iz zbirke *Cuentos de amor de locura y de muerte*, objavljene 1917. god. Rad analizira pojam ljubavi u spomenutoj zbirci i odnose između triju stanja u naslovu zbirke. Ljubav prožima gotovo sve pripovijetke, no manifestira se u različitim

oblicima, uglavnom nesretnim. Također je zanimljiva konstrukcija ženskih likova u zbirci koja se obrađuje u posebnom poglavlju. S primjerima iz zbirke analiziraju se veze između triju stanja likova (ljubavi/ludila/smrti) i kako se one mijenjaju tijekom te kako likovi prelaze iz jednoga stanja u drugo. Usto, predlaže se fenomenološko čitanje gdje bi se tijelo i fizički simptomi ludila i smrti mogli tumačiti kao utjelovljenje ljubavi (kao *furor amoris*).

Ključne riječi: Horacio Quiroga, pripovijetka, ljubav, ludilo, smrt

Índice

1. Introducción.....	1
2. El contexto literario.....	2
3. Horacio Quiroga: experiencia vital y evolución literaria.....	5
3.1. Observaciones generales sobre el estilo quiroguiano.....	7
4. Presentación general de los <i>Cuentos de amor de locura y de muerte</i>	8
5. El concepto de amor y su relación con la locura y muerte.....	12
6. Conclusión.....	21
7. Bibliografía.....	23

Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno.

«Decálogo del perfecto cuentista», Horacio Quiroga

1. Introducción

Adentrarse en la ética y la estética de un escritor de la envergadura de Horacio Quiroga siempre presenta un desafío para la crítica que todavía sigue encontrando senderos escondidos en su laberinto literario. El propósito del presente trabajo no es más que esbozar los vectores principales de su obra, ubicándolos en la historia literaria hispanoamericana, con el enfoque especial en el concepto de amor en sus *Cuentos de amor de locura y de muerte*¹ publicados en 1917.

El papel de Quiroga en el devenir de la narrativa hispanoamericana se ha comparado con el de Edgar Allan Poe (1809-1849) a escala mundial (cf. Alazraki 1981). En su trayectoria literaria que empezó en 1899 como un joven modernista hasta sus relatos de la etapa de madurez, el uruguayo sentó las bases del cuento hispanoamericano del siglo XX sobre las que se construirían narraciones de autores hispanoamericanos posteriores, más difundidas internacionalmente. Quiroga era uno de los primeros autores que se dedicó casi exclusivamente a los cuentos y, habiendo creado alrededor de doscientos relatos (Oviedo 15), uno de los primeros en defender este subgénero *menor* como un escritor profesional y perfeccionista. Expuso las reflexiones sobre su oficio como una profesión legítima durante la última década de su vida en «La profesión literaria» (1928) y «Ante el tribunal» (1930), mientras que la síntesis de su pensamiento literario la encontramos en el célebre «Decálogo del perfecto cuentista» (1925) que demuestra la severidad de su proceso creativo minuciosamente elaborado. Como bien subraya Avaro, «rechaza de plano el estereotipo vulgar que entiende el arte como una actividad suntuaria, improductiva: una ocupación de desocupados» (181). Además, la figura del escritor uruguayo destaca por haber sido uno de los pocos cuyos ingresos provenían principalmente de los cuentos que publicaba en las revistas y diarios bonaerenses más prestigiosos de la época como *La Nación*, *El Hogar*, *Plus Ultra*, *Caras* y *Caretas*, etc.

¹ Por voluntad del autor, el título no lleva comas.

Su biografía inverosímil marcada fuertemente por la omnipresencia de la muerte y la evolución del *dandy* estereotipado modernista a un desterrado de la selva le han asegurado una posición singular en la historia literaria hispanoamericana. A menudo se le refiere a Quiroga como al escritor de la frontera –entre Uruguay y Argentina, entre la civilización y la barbarie selvática, entre el localismo y el universalismo, entre el Modernismo y las Vanguardias, y finalmente entre la vida y la muerte– y se le asocia con una multitud de corrientes literarias, desde el evidente inicio modernista hasta las tendencias narrativas realistas y naturalistas en todos los aspectos que exploró. Por su vitalismo de «escritor a la intemperie» (Fleming 1999) que no seguía a rajatabla las estéticas dominantes, la crítica se ha visto obligada a admitir que es «un narrador que trasciende el encasillamiento histórico-literario» (Acereda 15).

El presente trabajo tiene como fin ubicar a Horacio Quiroga dentro del contexto de la literatura hispanoamericana y explicar su experiencia vital y evolución literaria, con una especial atención al estilo del escritor, lo cual se refleja en la estructura del trabajo. Para estos apartados introductorios, la bibliografía que más nos ha servido es la colección de ensayos *El cuento hispanoamericano* (Enrique Pupo-Walker, editor 1981) que explica el desarrollo de dicho género en la literatura hispanoamericana a través de las obras de diferentes escritores. Asimismo, hay que mencionar varias historias de la literatura hispanoamericana que hemos utilizado, especialmente las tres siguientes: Bellini 1997, Oviedo 2001 y Prieto 2006. En cuanto a los datos bibliográficos sobre el autor, de especial interés ha resultado la «Introducción» a *Cuentos* de Quiroga escrita por Fleming (1999). La segunda parte del trabajo está dedicada a la colección *Cuentos de amor de locura y de muerte*. En concreto, se proporcionará un análisis del concepto de amor y su relación con la locura y muerte, un tema que permea todo el libro. Se analizarán los tres estados tomando ejemplos de diferentes cuentos de la colección de 1917.

2. El contexto literario

Para entender el peso de las narraciones quiroguianas dentro de la literatura hispanoamericana, es inevitable plantear las principales cuestiones estéticas y corrientes que predominaban entre los escritores rioplatenses de su época.

Horacio Quiroga empezó a publicar entre los siglos XIX y XX, en el momento del pleno auge del Modernismo latinoamericano. Si bien las obras poéticas de Gutiérrez Nájera (1859-1895), Julián del Casal (1863-1893) y José Asunción Silva (1865-1896) ya están intensamente marcadas por el

Modernismo, para la afirmación y la difusión del Modernismo en América Latina la figura clave es Rubén Darío (1867-1916) que se convirtió en el paradigma del intelectual y artista modernista por excelencia (Bellini 263). La presencia de Darío tuvo una inmensa repercusión para el empuje del Modernismo bonaerense finisecular (cf. Prieto 2006). En su poética, sobre todo en *Prosas profanas* (1896) que representa la cumbre de su esteticismo, abundan el colorismo, la musicalidad, la erudición clásica, el erotismo y las interrogantes metafísicas. Es evidente el influjo de las estéticas francesas como el simbolismo y el parnasianismo, y los autores como Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé y especialmente el *flâneur* de Charles Baudelaire. Si entendemos la importancia del autor nicaragüense, es lógico que la publicación de su *Azul...* (1888), uno de los textos más radicales del paisaje cultural hispanoamericano, se considere la fecha inicial del Modernismo en la literatura hispanoamericana.

Dentro de la literatura rioplatense, Leopoldo Lugones (1874-1938) era uno de los representantes más importantes de la Modernidad. Lugones fascinó al joven Quiroga quien viajó a Buenos Aires a visitar personalmente al célebre escritor argentino con el que entablaría una profunda amistad. De acuerdo con los hábitos de los intelectuales de aquel entonces, Lugones emprendió varios viajes a la Ciudad de la Luz, colaboró con Rubén Darío y escribió para las revistas de la época. Su libro más logrado y que más resonancia tuvo entre los poetas fue *El lunario sentimental* (1909), un arquetipo de la emocionalidad modernista.

La prosa modernista, igual que la poesía, siguió los patrones de los autores franceses y estética D'Annunzio que buscaban «el ritmo refinado, la imagen delicada, los cromatismos sutiles» (Bellini 298). Para una idea general del Modernismo en prosa basta echar un vistazo a «El velo de la reina Mab» de Rubén Darío para encontrarnos en un espacio ajeno a toda circunstancia sociohistórica. Es una muestra más del Modernismo con sucuso de los espacios artificialmente codificados en el texto como tópicos convencionales literarios (González Pérez 169). El lenguaje sumamente rebuscado sobra ya en las tres primeras líneas: «La reina Mab, en su carro hecho de una sola perla, tirado por cuatro coleópteros de petos dorados y alas de pedrería, caminando sobre un rayo de sol, se coló por la ventana de una buhardilla donde estaban cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes, lamentándose como unos desdichados» (Darío 92).

No obstante, a pesar de que en su momento la narrativa modernista contaba con un gran número de escritores, se quedó relegada a un segundo plano por la fama e influencia de la poesía

modernista que marcó un cambio drástico en la literatura hispanoamericana. Además, cabe destacar que «los cuentistas del modernismo tendían a evitar la estética realista en favor de una amplia experimentación estilística y un tono lírico. A diferencia de su acercamiento a la poesía, sin embargo, los modernistas no intentaron formular una poética del cuento [...]» (González Pérez 170).

Tampoco hay que olvidar que el predominio del Modernismo no implicó la aniquilación de todas las demás estéticas. En la narrativa se conservaban todavía los ecos del Naturalismo, bastante presentes en la obra de Quiroga, pero esta vertiente continuadora del Realismo decimonónico no contaba con mucho éxito en Argentina donde el género gauchesco seguía teniendo fuerza. El final del tema gauchesco tradicional lo marca *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes (1886-1927) que abre el camino a la novela del nuevo siglo en el Río de la Plata (Bellini 297).

En la segunda década del siglo pasado ya se nota un cambio gradual en la estética y la postura de los escritores. Como el inicio del periodo del Posmodernismo literario suelen señalarse tres años: 1910, 1914 cuando estalla la Primera Guerra Mundial o 1916 cuando muere Rubén Darío (Oviedo 12). Todo el siglo XX en la literatura está idiosincráticamente marcado más que otras épocas por la convivencia de varias estéticas, así que el mismo tiempo era el momento de la eclosión de las corrientes vanguardistas que dominarían aproximadamente hasta la Segunda Guerra Mundial.

Para el desarrollo de la literatura rioplatense durante los años 20 y 30, es inevitable mencionar también dos grupos vanguardistas porteños que tradicionalmente se consideraban opuestos. La importancia de nuevas estéticas vanguardistas para entender la posición de Quiroga en los últimos años de su vida yace en el hecho de que se notara un cambio en el enfoque cultural literario y en el tipo de literatura a la que se prestaba atención. Justo por esto, la obra quiroguiana se vio obsoleta comparada con las nuevas tendencias a punto de eclosionar. El grupo de Boedo consistía en escritores social y políticamente comprometidos con una fuerte ideología socialista, como Roberto Arlt (1900-1942). Por otro lado, el grupo de Florida se presentaba como más elitista y se ocupaba de innovaciones formales en la poesía, empujando el ultraísmo y el surrealismo en el Río de la Plata. La revista donde la mayoría de ellos publicaban era *Martín Fierro*, con Oliverio Girondo (1891-1967) como su máximo representante. A menudo se incluye a Jorge Luis Borges (1899-1986) dentro del grupo de Florida, a pesar de que él personalmente

nunca lo hizo. En cuanto a la posición de Quiroga, el uruguayo era criticado por los escritores de Florida y por Borges, y se encontraba más próximo a las estéticas del Boedo, pero no se identificó completamente con ninguno de los lados enfrentados.

3. Horacio Quiroga: experiencia vital y evolución literaria

Antes de empezar con los datos biográficos, es preciso poner de relieve la clara tendencia en los estudios sobre el corpus literario de Quiroga de vincular estrechamente sus narraciones con sus experiencias de vida. Al mismo tiempo hemos de rechazar el determinismo biográfico, pero sí reconocer que los acontecimientos de su vida impusieron ciertos temas recurrentes en sus obras, como el de la muerte y la enfermedad. Si no se indica una fuente diferente, la cronología y los datos bibliográficos generales siguen el «Prólogo» de Consuelo López y J. A. Bueno Álvarez a los *Cuentos de amor de locura y de muerte* y la «Introducción» de Leonor Fleming a *Cuentos*.

Horacio Quiroga nació en la ciudad uruguaya de Salto, limítrofe con Argentina, el 31 de diciembre de 1878, donde articularía sus primeras aficiones no convencionales. Le apasionaba el ciclismo, lo cual lo llevaría a fundar la primera asociación de ciclismo en Salto y promover dicho deporte. Conforme pasaban los años, el joven se interesó también por la química, la fotografía y el cine. Sin embargo, una vez terminada su educación secundaria, Quiroga encontró su vocación en la escritura y decidió no continuar sus estudios en la universidad.

En sus primeras creaciones se nota la «adhesión juvenil al modernismo, su deslumbramiento por Leopoldo Lugones» (Fleming 1999 14), uno de sus grandes maestros junto a Poe. El Modernismo marcará toda su primera etapa literaria, saturando sus obras con hipersensibilidad, erotismo, provocación y decadentismo, especialmente notable en su primera obra publicada, una colección de poesía dedicada a Leopoldo Lugones, *Los arrecifes de coral* (1901). En sus textos que aparecieron en los años siguientes persisten los principios del Modernismo: *El crimen del otro* (1904), *Los perseguidos* (1905), *Historia de un amor turbio* (1908). En 1899 fue uno de los fundadores de *La Revista del Salto* cuyo objetivo era la impulsión del Modernismo en la ciudad uruguaya, pero el proyecto duró apenas un año. Quiroga, todavía impresionado por la estética modernista, emprendió el viaje iniciático de los modernistas latinoamericanos rumbo a la capital francesa en 1900, donde conoció a la encarnación del pensamiento de la época, Rubén Darío. El viaje, no obstante, no resultó fructífero y el uruguayo regresó a América Latina resignado y económicamente fracasado, con una barba que le caracterizaría para el resto de su vida. El

resultado que compartió con muchos modernistas francófilos de América Latina después de volver al subcontinente americano era plena desmitificación de Europa.

Una vez en Argentina, donde se instaló en la casa de su hermana después del accidente en el que mató a su amigo y adoptó la nacionalidad argentina, ocurrió otro acontecimiento que se cita como una experiencia de gran importancia para el joven escritor. En 1903 con Leopoldo Lugones participó en una expedición a las ruinas jesuíticas en Misiones como fotógrafo, el escenario selvático que lo albergaría durante un periodo considerable durante su vida y al que trasladaría sus narraciones. Este hecho marca la transición hacia la segunda fase del escritor, la de madurez donde se observa el triunfo del realismo y naturalismo con la estética de la crudeza y el pensamiento determinista. Desde el primer momento centrífugo modernista cambia su retórica hacia una centrípeta, más anclada en su experiencia de vida en la zona de Misiones y en sus peligros. Así se convierte en el precursor de las cuestiones que formarían ejes narrativos de las novelas de la tierra en los años posteriores y en «el gran padre del regionalismo» (Oviedo 226).

Durante las décadas que siguieron, Quiroga vivió en las tierras compradas en San Ignacio en Misiones y en distintos periodos en Buenos Aires. Su hipervitalismo existencial lo llevó a cultivar algodón, destilar naranjas, extraer caucho y construir su propia casa, en la constante lucha del hombre contra la naturaleza hostil que se puede identificar con la idea del *struggle for life* y el vitalismo nietzscheano. Independientemente de sus fracasos amorosos y económicos, sus cuentos, influenciados por Kipling, Moupasant, Dostoievsky, Ibsen y sobre todo Poe, eran cada vez más alabados. Obtuvo el «*status* de escritor consagrado, provenía del modernismo, era amigo de Lugones y gozaba del beneplácito de los boedistas» (Martínez 225). Este apogeo abarca *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1918), *Anaconda* (1921), *El desierto* (1923) y *Los desterrados* (1926). El último título se reconoce por la crítica como la cumbre de su cuentística.

En la etapa final de la literatura del escritor uruguayo, en la cual se prescriben *Pasado amor* (1929) y *Más allá*, predomina el tono solemne y autobiográfico, y el autor se dedica más al ensayo. Las circunstancias desfavorables se acumulan: por el golpe de estado en Uruguay en 1934 Quiroga pierde su puesto en la embajada uruguaya en Buenos Aires, los lectores favorecen cada vez más las nuevas estéticas de la revista *Martín Fierro*, lo abandona su segunda mujer María Elena Bravo y tiene que ingresar en el hospital por su salud debilitada.

El tema de la muerte como *fatum*, de la violencia y de la enfermedad, como se ha comentado anteriormente, están muy presentes en su obra. Su origen está, sin duda alguna, en los acontecimientos infaustos que lo acompañaron durante la vida. Su infancia queda marcada por la muerte de su padre cuando Quiroga apenas tenía cuatro meses y, años después, por el suicidio de su padrastro en 1896, con el que Quiroga había establecido una fuerte relación. Jitrik señala que «desde una perspectiva psicoanalista este episodio es fundamental; inicia una cadena de autodestrucción y de dolor cuya expresión exterior será el sino de muerto que rodea su existencia» (7). El hilo tanático continuó con el fallecimiento de dos de sus hermanos víctimas de tifus, el accidente en 1902 en el que disparó a su amigo Federico Ferrando quien murió por la herida, el suicidio de su joven mujer Ana María Cirés en 1915 y, por último, su suicidio en 1937. Al diagnosticarle un cáncer incurable, Quiroga se envenena con cianuro en el hospital de Buenos Aires. Cabe destacar que dos de sus amigos literarios, Leopoldo Lugones y Alfonsina Storni se suicidaron el año siguiente también, privando la escena intelectual rioplatense de unas de sus figuras más destacadas.

3.1. Observaciones generales sobre el estilo quiroguiano

Habiendo comentado su evolución literaria y sus tres etapas principales, podemos centrarnos en las cuestiones estilísticas y las técnicas narrativas. Dado que la mayoría de sus cuentos eran destinados a la publicación en revistas y diarios en los que se exige la brevedad, el autor era predeterminado por una necesidad absoluta de ser conciso, sin descripciones excesivas y digresiones. Por lo tanto, no es de extrañar la séptima regla de su «Decálogo del perfecto cuentista»: «No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas» (Quiroga 1981 307). Cuando sus cuentos volvían a publicarse en colecciones, solía corregir la puntuación y las partes que no le satisfacían.

Asimismo, rechaza el lenguaje literario anterior por artificial y retórico, advirtiendo, como en su tiempo hará Vicente Huidobro², la inutilidad de la adjetivación excesiva: «Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: “Desde el río soplaban el viento frío”, no hay en lengua humana

² Huidobro en su poema «Arte poética», entre otras reflexiones, deja claro que se opone a la adjetivación innecesaria. Lo dice explícitamente: «El adjetivo, cuando no da vida, mata» (Huidobro 47).

más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes» (*ibíd* 308).

Sus narradores son por lo general omniscientes en tercera persona que observan los hechos con frialdad, casi con una mirada científica. Un ejemplo de ello serían las descripciones naturalistas de los síntomas de enfermos o heridos en sus cuentos a los que nos referiremos más adelante. Incluso en la penúltima regla de su «Decálogo del perfecto cuentista» niega el sentimentalismo excesivo: «No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino» (*ibíd*).

No obstante, hay que tener en cuenta que muchos de los primeros textos del uruguayo no siguen este consejo, dado que su literatura era una continuación de la estética modernista. Sus reflexiones sobre la escritura y la cuentística son el fruto de años de experiencia, pero una vez más reflejan el abismo entre la teoría y la práctica. Por ejemplo, en la colección de *Cuentos de amor de locura y de muerte* de la que nos ocuparemos más adelante, notamos también varios narradores homodiegéticos³, narraciones dentro de otras narraciones – metadiegticas según Gérard Genette o hipodiegticas según Mieke Bal– que funcionan como marco e intentos de presentar lo narrado como verosímil a través de explicaciones (pseudo)científicamente positivistas.

4. Presentación general de los *Cuentos de amor de locura y de muerte*

Cuando nos enfrentamos a los *Cuentos de amor de locura y de muerte*, no estamos ante una colección de cuentos planeada para formar una estructura cerrada, sino ante una recopilación de cuentos heterogéneos mayoritariamente ya previamente publicados en varias revistas porteñas, escritos entre 1906 y 1914. La primera publicación del libro de 1917, en la que se apoya este trabajo, consistía en dieciocho cuentos, tres de los cuales («Los ojos sombríos», «El infierno artificial» y «El perro rabioso») se excluyeron de las ediciones posteriores por la voluntad del autor, fijando el número a quince cuentos en la colección.

Los cuentos difieren en su extensión, tipo de narrador, eje narrativo principal y, claro está, su estilo, dado que habían sido escritos en diferentes estadios del desarrollo literario del escritor. Se

³ Aquí nos referimos a la tipología de narradores que elaboró Genette que hoy más se utiliza. Genette distingue entre narrador heterodiegtico, homodiegtico y autodiegtico, en función de su presencia o ausencia en la historia que cuenta.

pueden distinguir, según los criterios que hemos establecido, los cuentos con tema principal amoroso, los cuentos que tratan la vida en Misiones (llamados cuentos de monte por el propio autor), los de un final horroroso, etc. Es inevitable al menos mencionar la abundancia de elementos insólitos en esta colección, ya sean estos fantásticos, maravillosos, cual fuere la denominación que apliquemos.

Aprovechamos la heterogeneidad de la colección de 1917 para demostrar lo polifacética que es la estética de Quiroga en los cuentos recopilados. Como ya hemos puesto de manifiesto, la ubicación de la obra de Quiroga dentro de las estéticas literarias rioplatenses e hispanoamericanas ha planteado dificultades para los historiadores literarios. En forma de conclusión de esta parte introductoria, enumeraremos todas las corrientes a las que se ha adscrito la obra de Quiroga sirviéndonos de los ejemplos de los *Cuentos de amor de locura y de muerte*.

En primer lugar, muchas de sus narraciones se adscriben al Modernismo y Posmodernismo (Oviedo 2001, de Navascués y Arias 2002). Un ejemplo prototípico de la colección sería el cuento «Una estación de amor» en el que se relata la imposibilidad de una relación amorosa entre Octavio Nébel y Lidia Arrizabalaga, dos jóvenes de dieciocho y catorce años, a través de la alegría de las cuatro estaciones del año. El problema al que se enfrentan es que el padre de Nébel no aprueba la relación de su hijo con Lidia. Los personajes se reencuentran once años después; entonces Lidia drogadicta como su madre y él, ya casado. Los monólogos interiores, las preguntas retóricas, el erotismo, el sentimentalismo y el tono decadentista nos revelan una estética continuadora del Modernismo. Asimismo, la descripción de la belleza femenina como la *luz, flor y carne femenina* (Quiroga 2017 62)⁴ no escapa de los moldes dominantes durante el Modernismo: «Tenía bajo el cabello muy oscuro, un rostro de suprema blancura, de ese blanco mate y raso que es patrimonio de los cutis muy finos. Ojos azules, largos, perdiéndose hacia las sienes entre negras pestañas» (60).

En segundo lugar, se ha aludido a sus narraciones como a los gérmenes del criollismo y de la novela de la tierra (Alzaraki 1981, Acereda 2001, Fleming 1999, Oviedo 2001). Para mostrar la vertiente arraigada en el paisaje hispanoamericano, la experiencia telúrica y sus gentes, nos servirá el cuento «Los pescadores de vigas». Lo que distingue este cuento de los demás del libro

⁴ Todas las citas de los cuentos de la colección en adelante se refieren a la edición de *Cuentos de amor de locura y de muerte* de Consuelo López y J. A. Bueno Álvarez y se indicará solo la página.

es la ausencia del amor, muerte y locura. En resumen, el relato trata la obsesión del indígena Candiya por obtener el fonógrafo del mister Hall, un empresario americano en Misiones. Quiroga describe un enfrentamiento fuerte del mundo indígena y el de los blancos, la violencia y la sobrevivencia en las condiciones que impone la Naturaleza. López y Bueno Álvarez (2011) proponen la lectura metafórica de un alegato contra la colonización americana. Es interesante también notar que Quiroga, como en este y en los demás cuentos de la colección, usa frecuentemente los regionalismos y los topónimos locales en guaraní sin glosarlos. Con todo, aunque sí es cierto que la vida y la obra de Quiroga estaban bajo la influencia tremenda de su estancia en el paisaje selvático, no ha de olvidarse que una considerable cantidad de sus narraciones se ubica en la ciudad también.

A continuación, en cuanto a la importancia de la tierra, se cita el determinismo naturalista (Fleming 1999). Varias de sus narraciones del libro están explícitamente ubicadas en la zona de Misiones y se enfocan en la Naturaleza como el marco que delimita el destino del ser humano. «A la deriva» es un ejemplo claro de la lucha del protagonista en peligro de muerte después de que lo muerde una serpiente venenosa. El hombre intenta salvarse matando al animal y llegando por el río al lugar donde podrían ayudarlo. La descripción de Quiroga convierte el río Paraná en su lecho de muerte, aludiendo a la filosofía heraclítica y a la mitología clásica donde la muerte se asociaba con cruzar del río en el inframundo. Algunos de los indicios del fin inevitable del protagonista se observan en las palabras empleadas por el autor: «fúnebremente», «negros bosques», «lúgubre» y «un silencio de muerte» (161-165). Puesto que la línea que abre el cuento ya narra el ataque del animal, los párrafos que siguen meramente explican los síntomas de una manera naturalista. Un determinismo diferente, social, donde se nota la imposibilidad de derribar los círculos viciosos de la vida de los peones lo encontramos en «Los mensú». Describe las condiciones de vida de dos mensú, ahogados en las deudas que nunca saldarán, y su intento frustrado de escapar.

Las tramas del escritor uruguayo, como a menudo se ha apuntado, no permiten encajarlo simplemente con las corrientes preocupadas por la circunstancia geográfica del hombre latinoamericano. Por esa razón la obra de Quiroga, a diferencia de muchas novelas de la tierra posteriores, alcanza un cierto universalismo y puede aplicarse a la experiencia humana en cualquier rincón del planeta:

[...] surge de inmediato la imagen de un escritor distinto, con planteamientos que superan de principio a fin el esquematismo y el carácter anihilar que latían debajo de muchas de las obras que fueron agrupadas bajo las fórmulas del criollismo, mundonovismo o regionalismo (Becerra 36).

Una de las características del naturalismo, aparte del determinismo, es la estética de la crudeza donde el cuerpo obtiene un valor primordial. Por esta razón, a Quiroga se le asocia con la escritura fisiologista afín a la de Émile Zola o Guy de Maupassant (Pupo-Wlaker 1995). Puesto que la muerte es uno de los temas principales del escritor, en esta colección de Quiroga abundan las descripciones de enfermedades con sus síntomas de diferente índole (*cf.* Pis Diez 2000). En el ya mencionado «A la deriva» seguimos momento a momento, de una parte del cuerpo a otra, los signos del envenenamiento causado por la mordedura de la serpiente. Se relata en detalle la agonía del hombre todavía innombrado:

Un dolor agudo nacía de los dos puntitos violetas, y comenzaba a invadir todo el pie. Apresuradamente se ligó el tobillo con su pañuelo y siguió por la picada hacia su rancho. El dolor en el pie aumentaba, con sensación de tirante abultamiento, y de pronto el hombre sintió dos o tres fulgurantes puntadas que, como relámpagos habían irradiado desde la herida hasta la mitad de la pantorrilla. Movía la pierna con dificultad; una metálica sequedad de garganta, seguida de sed quemante, le arrancó un nuevo juramento (161-162).

Asociado con el cuerpo, añadiremos lo grotesco naturalista cuya muestra arquetípica sería «La gallina degollada». Los hermanos con discapacidad mental degüellan a su hermana como su sirvienta lo hizo con una gallina. Los problemas conyugales, la relación casi inexistente entre los hijos retrasados y los padres y su descripción casi bestial van provocando un disgusto en el lector que culmina con la escena donde el padre encuentra la sangre derramada en el suelo de la cocina.

Aunque las obras de Quiroga no entran dentro del marco vanguardista, su vida sí podría considerarse en palabras de Avaro un «vanguardismo técnico-artesanal» (180). No hay una ruptura formal en sus cuentos que exigían los vanguardistas, pero hay que recordar que en general las tendencias vanguardistas no alcanzaron esplendor en su narrativa como en la poesía. Además, Acereda (2001) considera que algunos de los temas quiroguianos marcaron el inicio del existencialismo en América Latina. El existencialismo llega a la literatura hispanoamericana en los años 40 con las ideas de Jean-Paul Sartre y Albert Camus, pero la angustia existencial filosófica data del siglo XIX, y se encuentra en el pensamiento de Friedrich Nietzsche y de Arthur Schopenhauer. Igual que los autores posteriores, en la narrativa de Quiroga encontramos

la fatalidad humana, el enfoque en nuestra pequeñez y la imposibilidad de reencuentro del hombre moderno alienado de la Naturaleza.

Coincidimos con López y Bueno Álvarez cuando afirman que la poética de Quiroga corresponde con un «peculiar realismo en el que asoman rasgos de su juvenil decadentismo y elementos fantásticos y alegóricos» (22). A continuación se llevará a cabo el análisis del concepto de amor y se observará cómo Quiroga lo entreteje con la locura y la muerte en *Cuentos de amor de locura y de muerte*.

5. El concepto de amor y su relación con la locura y muerte

El análisis al que se procede intentará delinear el concepto de amor y explorar sus relaciones con la locura y la muerte en la colección de Quiroga. Como ya se ha comentado, cualquier aspiración de sacar conclusiones generales sobre la colección como un conjunto se ve obstaculizada por el hecho de que los cuentos son de diferente índole, escritos durante casi tres lustros de la carrera literaria del escritor. Por muy diversas que sean las narraciones, ciertos tratamientos discursivos del amor y las relaciones entre los personajes subyacen en varios cuentos, por lo que nos enfocaremos en estos puntos recurrentes, con una breve aclaración de cómo estos varían de un cuento a otro.

Entre las catorce acepciones del sustantivo ‘amor’ que proporciona el *Diccionario de la lengua española* (DLE, versión 23.1.), la primera –heredera de la tradición poética que ha intentado definir este estado anímico a lo largo de los siglos pasados– acentúa la búsqueda, la intensidad, la unión: «sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser». No extraña, entonces, que esta fuerza universal figure entre los tres conceptos que dan título a la colección y vertebran como tres núcleos principales casi todos los cuentos⁵. Sin embargo, en las narraciones quiroguianas sería más bien adecuado hablar del amor como un desencuentro que un encuentro dichoso. Se presenta un amor conyugal infausto, infeliz, un conato que no logra acabar con la insuficiencia del individuo. Esta visión se ha adscrito a las experiencias biográficas del autor, trasladada luego a su literatura. Los biógrafos

⁵ El único cuento donde no se incide en el amor, la locura o la muerte es «Los pescadores de vigas», en el cual predomina la cuestión social y se desvelan las desigualdades a menudo violentas entre los extranjeros ricos (*mister Jones*) y los indígenas que luchan día a día (*Candiya*) en la región de Misiones.

de Quiroga destacan la importancia del fracaso amoroso para su evolución, tanto literaria como personal:

Durante toda su vida, a lo largo de toda su carrera literaria, exploró Quiroga el amor. Sus cuentos, sus novelas fracasadas, los testimonios de su correspondencia y de sus diarios, lo muestran como fue: un apasionado, de aguda y rápida sensibilidad, un poderoso sensual, impaciente, un sentimental (Rodríguez Monegal XXIX).

Hay varias razones por las que el amor resulta decepcionante en los cuentos: bien por las circunstancias sociales que impiden la unión de los enamorados, bien por el comportamiento de un lado una vez establecida la relación. El hastío provocado puede en consecuencia relacionarse con la locura en todas sus manifestaciones o, en casos extremos, con la muerte, pero estos vínculos se comentarán más adelante.

En primer lugar nos ocuparemos de los amores imposibles por normas sociales que marcan tres de los cuentos de la colección: «Una estación de amor», «La muerte de Isolda» y «El infierno artificial». La trama ya explicada de «Una estación de amor» pone de relieve el aspecto social de relaciones amorosas que se han ido convencionalizando a través de la historia, donde los enamorados deben contar con el beneplácito de los padres para formalizar su relación. El padre médico de Nébel no le permite estar con Lidia, que está por su parte influida por las opiniones de su madre adicta a la morfina. Los jóvenes cuyo amor se presenta idealizado en las estaciones de primavera y verano no logran romper las estructuras sociales y se convierten en víctimas del determinismo social donde la clase y el prestigio tienen más peso que los sentimientos irracionales. El amor se convierte así en un hecho social que no escapa de las leyes del mercado interpersonal que relega el aspecto intimista a un segundo lugar. El encuentro once años más tarde confirma una vez más la visión determinista porque la misma joven es ahora drogadicta. Su relación ya no es posible, dado que Nébel está casado y lleva una vida ejemplar, siguiendo los modelos que le propone su entorno. Su deseo juvenil se permite cumplir solo físicamente, seguido por las lágrimas que admiten intensamente la obligación de someterse a las exigencias de la sociedad: «Y las lágrimas de Lidia continuaban una tras otra, regando, como una tumba, el abominable fin de su único sueño de felicidad» (82). Pese a los ecos de los sentimientos de antaño, ambos son dolorosamente conscientes de esta imposibilidad que provoca «la honda melancolía de dos vidas truncadas, por lo que pudo ser, no fue y ya nunca podrá ser» (López y Bueno Álvarez 30).

«La muerte de Isolda» está aún más arraigado en la tradición literaria. El enfrentamiento de los personajes después de diez años en este cuento tiene lugar en una ópera que ha sido un espacio bien frecuente para ubicar los encuentros amorosos en la literatura, especialmente decimonónica. El teatro sirve de marco espacial para la seducción en esta narración de Quiroga, pero al mismo tiempo funciona como un testigo mudo de otro amor truncado, dado que la seducción no tiene un final feliz. No obstante, el argumento esta vez parte de la relación establecida entre Esteban e Inés que se rompió por el deseo del joven cuyo amor hacia Inés se había enfriado sin ninguna causa obvia, aunque él se diera cuenta de su error garrafal enseguida. Con una cierta distancia temporal, Esteban comenta su relación con Inés donde se notan claramente las reglas sociales que uno tenía que seguir en función de su clase social: «Nuestro ambiente social era distinto, y mientras ella se embriagaba con la dicha de mi nombre –se me consideraba un buen mozo entonces– yo vivía en una esfera de mundo donde me era inevitable flirtear con muchachas de apellido, fortuna, y a veces muy lindas» (108).

Los hechos los cuenta el mismo Esteban, como un narrador autodiegético, al narrador principal homodiegético, de ahí que la historia del amor forma un segundo nivel narrativo. El nuevo enfrentamiento de la pareja diez años más tarde en el teatro, como desvela Esteban, no fue más que un penoso choque con la realidad y un impulso fresco de su remordimiento. Inés está casada con un hombre mayor, tal vez cumpliendo sus pretensiones de subir en la escala social (que se deduce asimismo de su posición en el palco del teatro), y cierra el cuento con un alarido: «¡Es demasiado tarde!» (114). Una vez más se propone la visión del individuo que no logra traspasar las fronteras erguidas por la sociedad, lo que resulta en su desdicha. La representación de *Tristan e Isolda* que transcurre simultáneamente con las reminiscencias sobre el amor juvenil de Esteban mientras está sentado en la ópera refuerza el argumento del cuento⁶ provocando un grado más alto de dramatismo.

«El infierno artificial» es un caso especial. El cuento es en principio un alegato contra el uso de drogas en el que un drogadicto ya muerto relata su historia personal al sepulturero en el cementerio, de nuevo en un segundo nivel diegético. El elemento sorprendente impide

⁶ El ejemplo más célebre de esta técnica metaficcional es sin duda la representación de la obra de teatro en *Hamlet* de William Shakespeare. Para poner un ejemplo de la literatura hispanoamericana, aunque más tardío, podemos recurrir a los argumentos de las películas que están insertas en la novela *En beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig ciertos elementos fílmicos reflejan la historia marco (o, si se quiere, al revés).

comprobar si se trata de una alucinación del sepulturero que también abusa del cloroformo o de un hecho fantástico; es decir, si estamos dentro de la realidad o se están introduciendo elementos no miméticos. De todos modos, el fallecido entre otros acontecimientos trágicos de su vida narra su amor por una joven de dieciocho años cuyos padres no le permitían relacionarse con un morfinómano. Ella, no obstante, termina con él y se involucra en las mismas adicciones que concluyen con el suicidio de la pareja en un intento de huir de su dependencia de drogas y de su posición marginalizada. De cualquier modo su intento fracasa puesto que el muerto sigue deseando la cocaína incluso como cadáver.

Aparte de los amores imposibles por normas sociales, nos interesan los amores infelices por la defectuosa relación conyugal que ilustraremos con los ejemplos de «Los ojos sombríos», «El solitario», «El almohadón de plumas» y «La gallina degollada». Estas relaciones llegan a ser establecidas, pero son disfuncionales y desfavorables para uno de los lados involucrados, el cual generalmente suele ser femenino. Dichas historias a menudo sondean los entresijos del comportamiento amoroso que forma base para un fructífero análisis psicoanalítico en el que no nos detendremos en este trabajo. En «Los ojos sombríos» se recrea un triángulo amoroso con la estructura más compleja de vínculos interpersonales. Vezzera se empeña en que su amigo Julio Zapiola conozca a su bellísima novia María, lo que sí ocurre. Sin embargo, los dos se enamoran a primera vista. Vezzera sospecha que hay sentimientos amorosos entre los recién conocidos, lo que causa que sus celos aumenten progresivamente con su enfermedad pulmonar. Al final Vezzera se suicida para dejar que su novia sea feliz con su amigo, donde encontramos las huellas de los amores románticos exaltados que sacrifican su bienestar por el de la persona amada. En este cuento resulta de interés, de nuevo, la figura del narrador. El narrador que predomina es Zapiola que cuenta lo acontecido a su viejo amigo, al narrador principal no nombrado⁷, que escucha la historia amorosa trágica. La narración de Zapiola, claro está, presupone una perspectiva determinada hacia lo ocurrido.

Otro «torturado análisis de la relación conyugal» (Oviedo 21) es «El solitario». Se relata el matrimonio entre Kassim y María repleto de tensión, riñas y reproches. María exige las joyas preciosas de su marido, joyero de profesión, y se pone cada vez más exigente, mientras él va trabajando cada vez más para cumplir sus deseos y no se opone. Tras una crisis de nervios de

⁷ Cuando al narrador principal se alude como X, se pone de manifiesto que la omisión del nombre del narrador principal Quiroga la realiza con intención.

María, la relación termina con el asesinato de esta por parte de Kassim que usa el alfiler del cual ella se había procurado apropiarse (aunque se ha propuesto también la interpretación de la que se trata de un mero delirio de Kassim). En el siguiente ejemplo de una de sus disputas se percibe la incompatibilidad de los caracteres de los esposos y la severidad de su relación matrimonial insostenible:

– María... – tartamudeó Kassim, tratando de desasirse.

– ¡Ah! –rugió su mujer enloquecida–. ¡Tú eres el ladrón, el miserable! ¡Me has robado mi vida, ladrón, ladrón! ¡Y creías que no me iba a desquitar...cornudo! ¡Ajá! –y se llevó las dos manos a la garganta ahogada (102).

«El almohadón de plumas» narra la historia del matrimonio formado por Alicia y Jordán que desde su comienzo se ve predestinado al fracaso: «Su luna de miel fue un largo escalofrío (143)». Alicia no había imaginado así la formalización de su amor; más bien «hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor, más expansiva e incauta ternura, pero el impasible semblante de su marido la contenía siempre (143)». El espacio semiotizado de la casa blanca y solemne funciona como la representación metonímica del estado de la joven (Louyer Davo 50). Su salud se debilita vertiginosamente y al final muere, lo cual es inevitable relacionarlo con su infelicidad matrimonial, pese a la explicación razonable que ofrece el narrador.

En «La gallina degollada» la relación entre los padres de los hijos con trastornos mentales no es el eje narrativo, pero constituye una pieza clave para entender el trasfondo de la historia. La relación entre los esposos se volvía cada vez más deficiente según nacían hijos con retrasos mentales, dado que se echaban la culpa genética el uno al otro. El nacimiento de una hija sana, Berta, es un descanso solo aparente en la relación «mortificada por las acusaciones mutuas, el recelo y la insidia» (López y Bueno Álvarez 35) porque la historia termina cuando los cuatro hijos degüellan a su hermana como habían visto que la sirvienta lo había hecho con una gallina. En este cuento se reconocen el determinismo genético y la estética de lo feo como los elementos del naturalismo, a lo que hay que añadir lo *Unheimliche* freudiano que forma otra capa de este cuento plurisignificativo. Sigmund Freud acuñó el término de *lo Unheimliche*, traducido al español como 'siniestro' que alude al sentimiento de lo extraño, a medio camino entre lo racional y lo irracional (Ordiz 146-147). El cuento sería un buen ejemplo de esa sensación dado que causa

una inquietud en el lector que no es capaz de determinar la causa del comportamiento de los hijos ni su naturaleza (especialmente porque se comparan con los animales).

Un comentario aparte merece el papel femenino en las relaciones conyugales descritas en los cuentos. En las narraciones que hemos ido interpretando se nota claramente la sumisión de la mujer a la virilidad preponderante del hombre en el mayor número de casos. A la mujer se le presenta en general como el género débil, dócil y pasivo que depende de la voluntad de su hombre, un estereotipo que intentará deconstruir la crítica feminista en la segunda mitad del siglo XX. A este arquetipo del personaje femenino, verbigracia, se alude en «Una estación de amor» donde Lidia adolescente se describe con una belleza angelical (usando el símil con una flor que conlleva una tradición literaria milenaria). Lo más importante para Nébel es que ella mantiene la pureza, lo cual se nota claramente cuando comenta que no está *manchada* (ni por las drogas ni sexualmente). Es también indicativo el primer adjetivo que se usa para explicar la atracción de Lidia hacia el joven porque implica su aceptación del sistema establecido: «Para ella, Nébel era varonil, buen mozo e inteligente» (66).

La historia de «El almohadón de plumas» ofrece una lectura alegórica del sometimiento de la mujer al hombre. Igualmente, el cuento se abre con una descripción estereotipada de Alicia como el ángel del hogar, otro tópico recurrente en cuanto a los personajes femeninos: «Rubia, angelical y tímida, el carácter duro de su marido heló sus soñadas de novia» (143). El debilitamiento creciente de Alicia, que muere por causa de un parásito en su almohada que le chupa la sangre de la sien, puede entenderse como el vampirismo del marido que provoca, de una manera metafórica, su final trágico.

Incluso cuando se trata de los animales, en «El alambre de púa», predomina la fuerza del toro que provoca la admiración de las vacas inmóviles. Se explicita la debilidad de las hembras: «Pero a las vacas les falta evidentemente la decisión masculina de permitir en la piel sangrientos rasguños [...]» (183-184).

En la colección se halla también el arquetipo femenino opuesto que ha permeado la literatura universal con la representante más insigne en la figura de Madame Bovary: *femme fatale*. Se trata de un contraste maniqueo entre los dos arquetipos porque «por un lado, aparece la mujer ideal, inocente, etérea e inalcanzable y por el otro la mujer diabólica, con poderes sobrenaturales, hechicera, voluntariosa y dominante» (González 7). El prototipo de esta representación de la

mujer es María del cuento titulado «El solitario». La historia se desarrolla en torno al ámbito familiar hostil entre María, hermosa, ambiciosa, pero sobre todo codiciosa, y su marido joyero Kassim. A María se le presenta de forma negativa como una seductora que aprovecha su cuerpo para sus fines malvados: «Esperó hasta los veinte años, provocando a los hombres y a sus vecinos con su cuerpo» (97). Es interesante cómo se destaca el uso de su voz propia⁸ y sus enunciados dentro de la narración; ya no se trata de una mujer sumisa privada del poder discursivo, lo que causa su valoración como desobediente y no respetuosa. «Cuando se franquea cierto límite de respeto al varón, la mujer puede llegar a decir a su marido cosas increíbles» (99).

Con todo, el aspecto tal vez más intrigante de los cuentos quiroguianos es la red que se teje entre el amor, la locura y la muerte en la continua tensión entre los impulsos eróticos y tanáticos. A lo largo de la historia de la filosofía y la literatura, se han cuestionado el amor y la muerte de una manera primordialmente metafísica, favoreciendo su naturaleza abstracta. Quiroga, a su vez, los coloca dentro del ser humano, de su cuerpo y se preocupa por sus manifestaciones perceptibles exteriores. Sobre todo cuando trata el tema de la enfermedad o de las adicciones a las drogas, Quiroga ofrece descripciones minuciosas de los síntomas con precisión científica, lo que ha de relacionarse con sus intereses por las ciencias. Por ejemplo, es admirable la explicación física de los efectos de la morfina de la que abusaba la madre de Lidia en «Una estación de amor» en la que apreciamos la preocupación de Quiroga por el cuerpo: «Cuando el latigazo de la morfina pasaba, sus ojos se empañaban, y de la comisura de los labios, del párpado globoso, pendía una fina redecilla de arrugas. Pero a pesar de ello, la misma histeria que le deshacía los nervios era el alimento un poco mágico que sostenía su tonicidad» (69).

En diversas historias que se han ido resumiendo previamente en el trabajo ya se hacen patentes algunas de las conexiones que unen el amor, la locura y la muerte. En «Los ojos sombríos» la muerte de Vezzera tiene que ver con su enfermedad, pero también con los celos por la unión entre su amigo y su novia que le vuelve loca. Se relaciona explícitamente la muerte con los celos en las palabras del mismo Vezzera quien grita: «¡Me mata esto!» (93) o en el comentario del narrador: «Pero lo que resultaba claro para mí en su carta –para mí que lo conocía– era la desesperación de celos que lo llevó al suicidio. Ese era el único motivo [...]» (95). «El solitario»

⁸ El apoderamiento femenino del discurso y su uso de la voz propia se han asociado frecuentemente las ideas de maldad. Quizá el mejor ejemplo sean las sirenas que, según la tradición, con su voz atraen a los marineros a la muerte.

cuenta, como se ha puesto de manifiesto, el asesinato de María a manos de marido porque no soportaba más la hostilidad de su ámbito familiar, donde se pasa del amor, por la locura o el delirio de Kassim para concluir con la muerte. La alucinación y el fallecimiento consecutivo también cierran «El almohadón de plumas», esta vez de causa natural, al menos en un nivel de la lectura denotativa. La representación hiperbólica con los delirios, ataques de nervios, estados de enfermedad y la muerte subraya una vez más la ruptura de Quiroga con la armonía que se ha asociado tradicionalmente con el amor. O, en palabras de Bratosevich, «[...] la locura se relaciona con la comprobación de que la realidad misma es desmesura» (123).

El vínculo que conecta el amor y la locura en varios cuentos («Los ojos sombríos», «El solitario», «La muerte de Isolda», «El almohadón de plumas», «La meningitis y su sombra») es el tópico de *furor amoris*, la concepción del amor como una locura o enfermedad mental por el cual uno pierde la razón. Este tópico evoca el mito clásico de Medea cuyo estado psíquico provocado por celos la llevó a matar a sus dos hijos que tuvo con Jasón. También podríamos relacionarlo con la leyenda que se ha construido en torno a la figura histórica de Juana la Loca que, según la tradición, enloqueció por el amor hacia su marido, Felipe el Hermoso. Un ejemplo reciente que confirma la vigencia del tópico de *furor amoris* en la cultura contemporánea es la canción de Alicia Keys *Love is my disease* donde la cantante estadounidense se pregunta «Is it a sickness? 'Cause I feel like I'm losing my mind».

Pese a que dicho tópico aparece en diferentes cuentos de la colección de Quiroga⁹, donde más importante resulta su uso es en «La meningitis y su sombra». Es el último cuento del libro que, sorprendentemente, termina con un final feliz, tal vez para disminuir la potencial amargura con la que el lector llega al cierre de la colección. Como su título indica, gira en torno a la meningitis que padece María Elvira. Ella en sus delirios irremediables vocea el nombre de Durán, manifestando su amor hacia un hombre que es un mero conocido. Él responde al recado de sus padres, va a su lecho para ayudar a la joven sencillamente con su presencia, lo que conlleva a su amor hacia María Elvira. El origen del amor de María hacia Durán no se explica pero es incuestionable su efecto de remedio a la joven cuyas alucinaciones se debilitan cuando él está a

⁹ Algunos ejemplos los encontramos en «La muerte de Isolda»: «[...] atravesé las butacas como un sonámbulo», «[...] me detuve enloquecido» (114) o «Los ojos sombríos»: «¿Pero no ves que estás delirando, que estás muerto de fiebre?» (90).

su lado. Una vez curada, ella parece no acordarse de sus sentimientos durante los estados febriles. De cierta manera, Quiroga aquí coquetea con el desdoblamiento identitario del ser humano enamorado porque parecemos no ser nosotros mismos cuando nos *contagia* esa *locura*. Al final, después de encuentros melodramáticos, ambos reconocen sus sentimientos amorosos y se juntan en una relación inesperadamente alegre, pero que se basa en una gama de estados que el amante ha de experimentar previamente.

Detectado el peso de los procesos físicos de los personajes como manifestaciones de sus estados mentales, la repetida aparición de enfermedades con sus respectivos síntomas y el tópico de *furor amoris*, se propone también una lectura fenomenológica según los lineamientos de Maurice Merleau-Ponty. El teórico francés en su *Fenomenología de la percepción* (1945) sostiene que la conciencia es una función corporal, donde la corporalidad del sujeto recupera su importancia y forma el marco de la percepción humana, por lo cual sugiere el término cuerpo vivido. Como bien sintetizan Duero y Carreras, «el transcurrir en el mundo será de aquí en más, un acto corporal. Incluso un acto de comprensión o de cognición, estará instanciado a partir de un cuerpo» (38). Además, es importante indicar que en muchos de los cuentos con el tema amoroso, la historia amorosa es contada por un narrador no fiable, a menudo en un segundo nivel diegético, así que su percepción de lo ocurrido, su punto de vista de la experiencia amorosa, es lo único en lo que podemos apoyar nuestras conclusiones.

Nos parece que al final de este trabajo solo se han multiplicado las preguntas, cuyas respuestas este análisis no desea alcanzar, ni sería capaz de hacerlo. ¿Son el amor, la locura y la muerte, entonces, los tres niveles de una misma pirámide que el amante, igual que el trovador medieval que se acercaba a su dama, ha de superar?, o ¿se trata un continuo en el cual la ubicación de cada caso particular depende estrechamente de las circunstancias específicas?, ¿o su relación es la de un triángulo equilátero donde los tres estados representan los vértices, delimitando el espacio en el cual los personajes pueden actuar? Cualquiera de las alternativas que eligiéramos, no estamos ante unas fronteras nítidas entre los tres estados, donde la clasificación se apoya en un número predeterminado de criterios universalmente aplicables a todas las relaciones amorosas¹⁰. Más bien, convendría observar los tres estados como una incesable transformación dentro de la relación amorosa o –delimitándolo al marco narrativo– como el cambio emocional que se

¹⁰ Es posible que Quiroga se negara a poner las comas entre los tres sustantivos del título para indicar la imposibilidad de separar a los tres estados.

produce a lo largo de la historia entre los personajes. Ellos, dentro de la narración, titubean entre el amor, la locura y frecuentemente la muerte, impidiendo que el lector los ubique en un punto fijo.

Cerremos este análisis con las palabras de Ngom en forma de colofón que resume las relaciones amorosas contradictorias de los personajes quiroguianos y, de alguna manera, reflejan el estado entrópico del ser humano que se encuentra en el constante vaivén: «Asistimos al matrimonio difícil pero posible en este autor, del amor y del odio; del orgullo y de la humildad; de lo sublime y de lo vulgar en el mismo individuo. Un va-y-vén de ideas y de sentimientos localizados a nivel del subconsciente» (132).

6. Conclusión

En este trabajo hemos intentado demostrar la importancia de la figura de Horacio Quiroga en el contexto de la narrativa hispanoamericana a comienzos del siglo pasado y también abordar todos los entresijos de su obra que todavía quedan por investigar, los cuales se notan claramente en las múltiples lecturas a las que se ofrecen los *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Su importancia para la legitimación del cuento como un subgénero, igual que sus reflexiones sobre la teoría del cuento elaboradas principalmente en el «Decálogo del perfecto cuentista» son imprescindibles para entender cómo se ha desarrollado el cuento, tan en boga en las últimas décadas, en América Latina.

En su evolución hemos distinguido tres etapas: la primera en pleno Modernismo cuando se seguían las estéticas de Rubén Darío y Leopoldo Lugones, la segunda donde se nota un cambio hacia la circunstancia geográfica e histórica con las estéticas del realismo y naturalismo determinista y, al final, la última etapa más intimista y autobiográfica. La biografía del escritor marcada por la omnipresencia de la muerte, además de indicar las claves para la lectura de su obra, retrata un hipervitalismo en la constante lucha permeada por la curiosidad y cambio.

En el análisis del concepto del amor y sus conexiones con la locura y la muerte en la colección de 1917 hemos destacado varios puntos por los que Quiroga pasa en sus diferentes cuentos. Lo más evidente es la visión infeliz y nefasta del amor, provocada ya sea por las circunstancias sociales desfavorables para los enamorados que se convierten en víctimas de un determinismo social ya sea por uno de los amantes de la relación conyugal establecida cuya conducta trastorna

el supuesto idilio del amor. Por un lado, había que señalar la posición sumisa de la mujer que se representa mayoritariamente como el género débil recurriendo a las descripciones de un ángel del hogar obediente. Por otro lado, aparece el arquetipo opuesto de la mujer bien frecuente en la literatura, la *femme fatale* que saca de quicio a su pareja.

Hemos insistido también en la escritura fisiológica y la importancia del cuerpo para entender cómo se conciben el amor, la locura y la muerte. Quiroga los encarna en sus personajes, sirviéndose a menudo del tópico de *furor amoris*. Por todo ello, se incluye la propuesta de una lectura fenomenológica de sus cuentos y de los tres estados que los permean.

En definitiva, las coordenadas a veces tan dispares de la obra literaria de Horacio Quiroga han motivado a los críticos que en sus cuentos encuentren rasgos del Modernismo, Posmodernismo, las estéticas realistas y naturalistas, los comienzos de la gran preocupación por el paisaje latinoamericano de la novela de la tierra, los elementos del grotesco y fantástico e incluso los gérmenes de la concepción existencialista del ser humano. Sin embargo, su corpus siempre consigue escapar de esas tendencias, de estructuras cerradas, de un encasillamiento simple, y una y otra vez pone de manifiesto el esplendor de lecturas múltiples que ofrecen sus cuentos, confirmando su posición de una referencia insoslayable en la literatura hispanoamericana.

7. Bibliografía

- Acereda, Albetó. «Del criollismo a la urgencia existencial. Fatalidad y angustia en tres cuentos de Horacio Quiroga», *Castilla: Estudios de literatura* 26 (2001): 7-18.
- Alazraki, Jaime. «Relectura de Horacio Quiroga». *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Enrique Pupo-Walker, editor. Madrid: Castalia, 1981. 64-80.
- Avaro, Nora. «El relato de la 'vida intensa' en los 'cuentos de monte' de Horacio Quiroga». *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen VI. El imperio realista. María Teresa Gramuglio, editora. Buenos Aires: Emecé, 2002. 179-201.
- Becerra, Eduardo. «Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo». *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 3. Siglo XX. Trinidad Barrera, coordinadora. Madrid: Cátedra, 2008. 33-41.
- Bellini, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1997.
- Bratosevich, Nicolás A. S. *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.
- Darió, Rubén. *Azul... Cantos de vida y esperanza*, ed. Álvaro Salvador. Madrid: Austral, 2007.
- Duero, Dante Gabriel y Carreras, Xilena. «Un análisis fenomenológico y narrativo de los «Diarios» de la escritora Alejandra Pizarnik», *Athenea Digital* 15 (2015): 31-63.
- Fleming, Leonor. «Horacio Quiroga: escritor a la intemperie», *Revista de Occidente* 113 (1990): 95-111.
- Fleming, Leonor. «Introducción». *Cuentos*. Madrid: Cátedra, 1999. 13-102.
- González, Patricia Elena. «Ángel vs Diablo: la mujer en la novela hispanoamericana», *Chichamaya* 5 (1987): 7-13.
- González Pérez, Aníbal. «Crónica y cuento en el Modernismo». *El cuento hispanoamericano*. Enrique Pupo-Walker, editor. Madrid: Castalia, 1995. 155-171.
- Huidobro, Vicente. *Poesía y poética*, ed. Pené de Costa. Madrid: Alianza: Madrid, 1996.
- Jitrik, Noé. *Horacio Quiroga*. Buenos Aires: CAEL, 1967.
- Louyer Davo, Audrey. «Alteraciones y alteridades del espacio en los cuentos de Felisberto Hernández y Horacio Quiroga: geopoética de lo fantástico», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 1 (2013): 37-56.
- Martínez, Carlos Dámaso. «Horacio Quiroga: la búsqueda de una escritura». *Historia social de la literatura argentina*. Tomo VII. Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930). Graciela Montaldo, directora del tomo. Buenos Aires: Contrapunto, 1989. 233-244.
- Navascués, Javier de y Arias, Ángel. «Introducción». *Cuentos a la deriva*. Madrid: Cooperación, 2002. 7-33.

Ngom, Mbaré. «Los personajes femeninos en la creación literaria de Horacio Quiroga», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 11 (1989): 129-136.

Ordiz Alonso-Collada, Inés. «Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica», *Badebec: Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 3/6 (2014): 138-168.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo. Madrid: Alianza, 2001.

Pis Diez, Gustavo. «Enfermedad y literatura en Horacio Quiroga», *Asclepio* 52/1 (2000): 73-88.

Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.

Pupo-Walker, Enrique. «Prólogo: El cuento hispanoamericano». *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, 1995. 11-55.

Quiroga, Horacio. *Cuentos*, ed. Emir Rodríguez Monegal. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

Quiroga, Horacio. *Cuentos*, ed. Leonor Fleming. Madrid: Cátedra, 1999.

Quiroga, Horacio. *Cuentos de amor de locura y de muerte*, ed. Consuelo López y J. A. Bueno Álvarez. Madrid: Edaf, 2017.

Rodríguez Monegal, Emir. «Prólogo». *Cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981. IX-XXXVII.