

# Presentación: Cien años... y algunos más. La publicación original de los *Cuentos de amor de locura y de muerte* en las revistas ilustradas porteñas\*

 Soledad Quereilhac\*\*

*Cuentos de amor de locura y de muerte* cumple hoy cien años desde su primera publicación. Se trata sin dudas de un libro clave para la literatura argentina, para la literatura uruguaya y quizás, con mayor énfasis metonímico, para zonas de conjunción entre más de un país del Cono Sur: la literatura rioplatense, que se gestó en el vaivén entre dos orillas, y la literatura del nordeste argentino, que solapó sus fronteras subtropicales con Paraguay y Brasil y que, en el caso de Quiroga arrastró también reminiscencias de su Salto natal. La obra narrativa de Quiroga en su conjunto es “reclamada” hoy como representativa de diferentes regiones: además de las ya mencionadas literaturas nacionales de Argentina y Uruguay, Quiroga pertenece a la literatura misionera, a la literatura chaqueña, a la literatura latinoamericana y dentro de ésta, a los inicios del ciclo de la novela de la tierra, entre otros recortes.

En estas superposiciones regionales, nacionales y transnacionales resuenan hasta el día de hoy los elementos claramente inaugurales y novedosos de su libro de 1917: en primer lugar, la inclusión del monte y de la selva como espacios literarios, en el marco de un proyecto narrativo no adscripto a los preceptos del regionalismo ni del folklore, sino interesado en el trabajo formal, el efecto estético y el desarrollo de una técnica conectada, sí, con la posibilidad de transmitir una experiencia vital. En años en los que la dicotomía campo – ciudad atravesaba buena parte de la literatura argentina, potenciando en términos políticos e históricos la carga simbólica del espacio narrado, Quiroga escapó de esa dicotomía y desarrolló una literatura en la que el espacio geográfico albergaba otras formas de experiencia social y estética, en la que los sujetos aparecían arrojados, individualmente, hacia un duelo silencioso con la naturaleza excesiva o hacia los placeres misántropos y pioneros de una “vida intensa”, tal como tituló el autor uno de sus cuentos posteriores.

En segundo lugar, encontramos en estos tempranos cuentos una mirada novedosa sobre el mundo del trabajo tal como se desarrollaba en el nordeste. Sin participar ni de la estética ni de la sensibilidad del futuro grupo de Boedo de la década de 1920 (si bien, años más tarde, entablaría una amistad con Elías Castelnuovo y con César Tiempo), Quiroga no hizo del trabajo el tema central de sus relatos, pero sí lo incorporó como un dato objetivo de un paisaje cruel, potenciando la crasa materialidad de esa labor brutal y mal remunerada. No plasmó una visión social de conjunto, asida a una teoría política o social definida, sino que focalizó en ciertos episodios, eminentemente narrativos, que funcionaron como sinécdoque de las tensiones entre el patrón y el “mensú”, de las trampas en el régimen supuestamente asalariado de

\* Palabras de Soledad Quereilhac en la presentación de la mesa sobre Horacio Quiroga.

\*\* Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr Emilio Ravignani” (IHAYA). Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Argentina.

trabajo (no exento de la deuda permanente con el dueño de la tierra o la compañía contratista), del desgaste de los cuerpos, de los rebusques de tipos insólitos como los “pescadores de vigas”, entre otros rasgos.

Encontramos, también, en el volumen de 1917, una mirada sobre lo natural que empleó, paradójicamente, los lentes de una sobrenaturaleza, ya se tratase de un cuento situado en el monte, como “La insolación” o “La miel silvestre”, o de un cuento situado en la ciudad, como “El almohadón de plumas” o “La gallina degollada”. Ya sea a través de fugas hacia lo fantástico y lo extraño, ya sea a través del gusto por la hipérbole en una historia perversamente realista, Quiroga ha presentado siempre el encuentro con la animalidad, con la geografía, con el clima desde una perspectiva deformante que extrañaba al extremo lo concebido como “natural” y que proyectaba siempre sobre aquéllos, como una sombra, la fatalidad. Milagros Ezquerro ha señalado, a propósito del corpus total de relatos que transcurren en Misiones, que “la naturaleza es la forma polimorfa del destino, del implacable *fatum*, fuerza descomunal con la cual el hombre viene a medirse, a enfrentarse. El hombre, fascinado por esa naturaleza, está indefectiblemente habitado por el orgullo de la criatura que intenta luchar contra las fuerzas sobrenaturales, pues la naturaleza ahí es una sobrenaturaleza” (Ezquerro, 1991: 266). Creo que la autora da en la tecla de una definición que no es, empero, pertinencia exclusiva de los cuentos de monte, sino que es aplicable también a otros en los que cierta forma de animalidad introduce la desmesura en clave fantástica o extraña: me refiero a ese extraño caso que narra “El almohadón de plumas”, en el que una garrapata cobra dimensiones colosales, produce alucinaciones en su víctima y se convierte en un auténtico vampiro criollo; o al caso de “La gallina degollada”, en el que los niños son presentados como “bestias”, su enfermedad como el “limbo de la más honda animalidad” (Quiroga, 1996: 91) y en el que su instinto asesino se despierta ante la vista de la sangre de una presa.

Esa hipérbole natural, extrañada en su dimensión sobrenatural, y no exenta de abarcar, también, ciertas acciones de los seres humanos (como el tiro de escopeta que se cobra la vida de Yaguai), es siempre oscura, porque no es otra cosa que la antesala de la muerte. Por un rodeo original, intenso, inesperado, Quiroga se convirtió en un brillante narrador de ese instante o lapso de tiempo en el que alguien intensamente vivo va hacia su muerte. Ya lo ha señalado Alberto Castillo: “El ámbito puede ser Montevideo, Buenos Aires o la selva, el artefacto una locomotora o una canoa o un cinematógrafo, el personaje puede ser inglés, belga o brasileño: no hay casi cuento de Quiroga donde el protagonista no sea la muerte. Otro es el miedo. Otro es la voluntad.” Y agrega a manera de síntesis, con especial pertinencia para el libro que hoy cumple 100 años: “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, 1996: XXV). Acaso esta idea aparezca aún más sutilmente trabajada en el pionero estudio integral de la obra de Quiroga, firmado por Jorge Lafforgue en 1990. En su extenso estudio preliminar de una antología de sus cuentos, publicada en España por la editorial Castalia, Lafforgue se pregunta: si la muerte es el gran tema de Quiroga, “¿qué muerte? O, mejor, ¿cómo la muerte?”. E intercalando observaciones de otros críticos con las suyas, ensaya: la muerte no como el fatal accidente, sino como una “inverosímil fractura de la vida”; la muerte no como “tema”, sino el transcurrir del tiempo del “hombre-que-se-está-muriendo”; la muerte cayendo “como un rayo, como un golpe de dados, como ruleta rusa”; la muerte “cotidiana” que surge un día como todos, la muerte “que puede ser o no ser, pero rotundamente es” (Lafforgue, 1990: 92-94).

Ahora bien: ¿qué celebramos, realmente, cuando hablamos del centenario de la publicación de un clásico como *Cuentos de amor de locura y de muerte*? Los relatos incluidos en el volumen, ¿fueron escritos y dados a conocer en esa fecha? Ciertamente, no. Como

en el caso de todos los libros de Horacio Quiroga (y de tantos grandes narradores del siglo XIX y comienzos del siglo XX como Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle o Guy de Maupassant), la instancia de publicación en formato “libro” es muy posterior a la producción y publicación original de los relatos en revistas y diarios. Todos estos relatos fueron escritos y pensados para su circulación en la prensa, y fueron en su momento leídos por quienes consumían semanarios ilustrados, que superaban con creces a los lectores de libros. De modo que, al celebrar el centenario de este libro a su modo “inaugural” de la etapa más sólida del Quiroga cuentista, debemos tener en cuenta que los cuentos que lo integran se gestaron al calor del creciente y exitoso mercado de *magazines*, diarios, periódicos y revistas de todo tipo, que crecía proporcionalmente a la cantidad de nuevos lectores y nuevas lectoras, surgidos/as de la alfabetización escolar y del crecimiento demográfico producto de la inmigración.

### Profesionalismo literario

Los relatos que integran *Cuentos de amor de locura y de muerte* fueron publicados originalmente en la prensa entre 1906 y 1914. En ese lapso de ocho años, Quiroga publicó en total 60 cuentos, de los cuales 18 fueron seleccionados por el autor para integrar la primera edición del libro mencionado. En la segunda y tercera ediciones, decidió dejar sólo 15, que son los que integran la versión del libro mayormente conocida hoy.

Desde 1905, Quiroga comenzó a publicar regularmente colaboraciones para el semanario ilustrado *Caras y Caretas*. Allí dio a conocer, entre decenas de cuentos y artículos, “Los buques suicidantes” (1906), “El almohadón de plumas” (1907), “La insolación” (1908), “La gallina degollada” (1909) y “La miel silvestre” (1911), siempre acompañados por ilustraciones de dibujantes como Hohmann, Friedrich y Giménez. Tiempo más tarde, cuando el semanario ilustrado *Fray Mocho* salió a luz, a raíz de un conflicto sindical en *Caras y Caretas* y de la migración de parte de su *staff* hacia este nuevo proyecto (de hecho, su nombre surge en honor a uno de los fundadores de *Caras y Caretas*, José Sixto Álvarez), Horacio Quiroga publica allí los relatos “A la deriva” (1912), “El alambre de púa” (1912), “Nuestro primer cigarro” (1913), “Los pescadores de vigas” (1913), “El solitario” (1913), “Yaguaí” (1913), “Los mensú” (1914), y “La muerte de Isolda” (1914), acompañados por ilustraciones de Zavattaro, Peláez, y los antes citados Hohmann y Friedrich.

El único relato de *Cuentos de amor de locura y de muerte* que no apareció previamente en estas revistas fue “La meningitis y su sombra”, si bien, tal como consta en la correspondencia de Quiroga con Luis Pardo, el secretario de redacción de *Caras y Caretas*, el texto le fue enviado para ser incluido en el semanario, pero por alguna razón no fue publicado: “Amigo Pardo: [...] Me apena que no aparezca ‘Meningitis’. Como le pedía, devuélvame. Esperaré un momento a ver si lo pueden dar. Mas como quiero retocararlo bien, hágame el bien de mandármelo” (23 de junio de 1916; Quiroga, 2007: 275). Un mes más tarde, el autor salteño volvería a insistir con la devolución del cuento, de lo cual se deduce que, desde San Ignacio, Quiroga enviaba sus cuentos y artículos sin siquiera conservar los originales, signo del ritmo sostenido y acaso acelerado de su producción para la prensa. Como consta en la carta primero citada (y en tantas otras a lo largo de, por lo menos, veinticinco años), los apremios económicos –o mejor dicho, la porción de ingresos fijos que representaba su escritura– también acicateaba ese ritmo de producción (“Creo que Romero le habló de mis apuros de dinero”).

Antes de concebir siquiera a estos cuentos como partes de un libro, Quiroga los hizo funcionar como unidades autónomas, que posteriormente a su creación entraban en diálogo con la ilustración que los acompañaba. Asimismo, sus cuentos fueron

pensados para ser leídos en el marco de un soporte muy diferente al libro: un medio gráfico masivo, destinado a lectores de variadas características (formación, género, nacionalidad, edad), y que no necesariamente pertenecían o provenían a una cultura libresca. En este sentido, tal como ha trabajado Eduardo Romano en su libro sobre los semanarios ilustrados rioplatenses, *Caras y Caretas* y luego *Fray Mocho* proponían un nuevo pacto de lectura, en el que lo “verbo-icónico”, y la heterogeneidad y yuxtaposición de materiales y discursos jugaban un rol fundamental. La experiencia de lectura era ciertamente diferente a la de los periódicos “sábana” característicos del siglo XIX y que aún pervivían a comienzos del XX. Por eso Romano habla de una “revolución en la lectura”, en la medida en que “*Caras y Caretas* fusionó [...] la herencia de [las anteriores] innovadoras publicaciones ilustradas con lo más atrayente de la prensa satírico-política. [...] Mezcló la crítica sociopolítica o el humor, constantes de la sección fija *Sinfonía* y de otras caricaturas intercaladas, con la literatura y lo artístico –en el sentido plástico– que prometía su paratexto. Pero, sobre todo, textualizó la actualidad al convertirla en principal soporte discursivo” (Romano, 2004: 434). La novedosa amalgama de temas policiales, noticias internacionales, actualidad política, artículos sobre costumbres, humor satírico, artes plásticas, publicidad variopinta (no exenta de cierto valor artístico), fotografías periodísticas y artísticas, divulgación científica, notas sobre sociedad, literatura, costumbrismo, textos e ilustraciones para niños, etc., constituyó no sólo un nuevo desafío para la lectura y una instancia ciertamente formadora de un nuevo público lector, sino también un espacio para el progresivo desarrollo de géneros literarios y para, en términos más generales, el proceso de autonomización relativa de la literatura y la profesionalización del escritor (Rivera, 1998). Romano señala la presencia, a dos meses de la salida de *Caras y Caretas*, “del vanguardismo de Leopoldo Lugones y de Rubén Darío”, con sus prosas poéticas y relatos); también señala la presencia de autores como Roberto J. Payró. Horacio Quiroga se sumó, entonces, a este plantel de escritores colaboradores y logró una extensa continuidad tanto en éste como en el futuro semanario *Fray Mocho*. Y es aquí donde logró asistir a una auténtica escuela de formación de su escritura, al menos en su dimensión pragmática.

Jorge B. Rivera afirma que, si en sus comienzos, Quiroga se presenta a sí mismo como un escritor “poeta”, atado a modelos como Rubén Darío, E. A. Poe, Mendés y D’Annunzio, “el ingreso a un magazine popular como *Caras y Caretas*, como antes los viajes exploratorios a Misiones y Chaco, significará para [él] el comienzo de una nueva etapa, pues la revista tiene una vasta clientela y un conjunto de normas, muchas de ellas de carácter eminentemente ‘profesionalista’, a las que están obligados a sujetarse sus colaboradores” (Rivera, 1996:1258). Quiroga publicó buena parte de sus textos narrativos y periodísticos en medios que “se caracterizaban por su masiva difusión, modernidad técnica y profesionalismo” (1260), al tiempo que fue escasa o nula su presencia en revistas exclusivamente literarias y culturales: mientras colaboró sólo en tres oportunidades en *Nosotros*, jamás escribió para *Martín Fierro* ni para *Sur*; en contraposición, sí encontró un lugar propio en las revistas de Samuel Glusberg, amigo y futuro editor de buena parte de sus libros: *Babel* (1921-1929) y *La Vida Literaria* (1928-1932), revistas en las que figuras de la generación modernista, como Lugones y Quiroga, eran ampliamente admiradas y ocupaban el lugar de referentes para los colaboradores jóvenes, entre ellos, Luis Franco y Ezequiel Martínez Estrada.

Muchos críticos, como Rodríguez Monegal y Lafforgue, señalan la experiencia misionera de Quiroga como la determinante para su cambio de estilo y de estética en su escritura. Lafforgue afirma que los “primeros siete años que Quiroga vive en Misiones son los de la maduración definitiva de su personalidad: ante una naturaleza avasallante y un contorno social pleno de desafíos, el escritor asume los grandes temas del hombre desde una realidad muy concreta, despojándose de todos los resabios decadentistas y acerando su escritura hasta lograr una prosa que recuerda los golpes de machete,

directa y eficaz, veloz e intensa.” (1990: 36). Si retomamos el paralelismo de Rivera acerca de las “nuevas etapas” que representaron tanto los viajes a Chaco y a Misiones como el ingreso a medios gráficos masivos, podemos decir que la evolución de su escritura y el despojo de cierta retórica decadente (no así de todos sus tópicos ni de ciertos residuos de su sensibilidad, como veremos más adelante) también se dio en el marco de producción de cuentos para los semanarios ilustrados. Y no me refiero solamente a la brevedad y al laconismo forzado que Quiroga debió imprimir a sus relatos por imposición de las reglas de los *magazines* –temas sobre los cuales el autor se ha explayado en ensayos que la crítica ha citado profusamente–,<sup>1</sup> sino también a los materiales con los cuales Quiroga alimentó su universo narrativo. A todas luces, el soporte de publicación también condicionó y, a la vez, alimentó el espectro de temas, argumentos, sensaciones y efectos que dieron forma a muchos relatos. Fue en la permanente concesión entre las formas literarias y los materiales periodísticos que el corpus inicial de cuentos de Quiroga consolidó sus cimientos.

Cuando Claudia Roman estudia la modernización de la prensa en el Río de la Plata, afirma que “la novela popular y la novela de la alta cultura, la crónica, las memorias, las polémicas literarias y hasta algunos géneros ‘experimentales’ como las *causeries* de Lucio V. Mansilla, se moldearon en los roces que suponía la inclusión de la literatura en el periódico” (2009: 36). En esta misma línea, creo que el cuento y la novela breve (o *nouvelle*) también encontraron en los periódicos y las revistas no sólo un espacio de publicación y una gran masa de lectores, sino también un variado espectro de temas para sus argumentos y un condicionamiento formal relativo a la economía de palabras, la búsqueda de efecto y la reconstrucción de un marco de enunciación para la historia.

Julio Ramos ha observado, a propósito de las crónicas de Rubén Darío y José Martí, que “el periódico fue condición de posibilidad de la modernización literaria, aunque también materializaba los límites de la autonomía” (2003: 106). Su perspectiva es pertinente también para pensar el desarrollo del cuento, ese otro género breve que halló aire en la prensa pero que, llamativamente, al igual que la crónica, debió regular las concesiones a los temas de la actualidad cultural, de manera ciertamente más oblicua y estilizada. Si la crónica fue la forma privilegiada para dar cuenta de los cambios en la sociabilidad, la movilidad y los hábitos de las ciudades modernas latinoamericanas con una sensibilidad “diurna”, iluminada, aunque crítica, creo que los cuentos no-miméticos, fantásticos, extraños y/o de naturalismo hiperbólico –como los de Quiroga– se orientaron hacia una perspectiva más oscura pero no menos conectada con nuevas dimensiones de lo real contemporáneo. Muchos temas de protagonismo en la prensa y en los debates de su época ingresaron a los cuentos: la divulgación de los avances científicos y su usual superposición con los temas de las pseudociencias y los ocultismos finiseculares; las notas sobre “casos raros” de la biología y de la medicina; las noticias sobre crímenes y otras incumbencias policiales; las representaciones de la sociabilidad permitida, las buenas costumbres y la moral sexual (y las posibles transgresiones); entre otras aristas del mosaico periodístico.

De manera muy breve y con la dinámica del punteo, podría señalarse que en “El almohadón de pluma” prima hacia el final una voluntad de anclar los acontecimientos de la ficción en el universo factible del lector o lectora. En efecto, “El almohadón de plumas” es un relato paradigmático de las fusiones discursivas, estéticas e imaginarias que constituyen la narrativa de Quiroga: un naturalismo de corte expresionista (Romano, 1996: 1312) combinado con lo fantástico, el gusto por el horror combinado con la retórica científica de divulgación. El cuento dialoga con el corpus de “casos raros” del periodismo,<sup>2</sup> aunque se reviste de una retórica con reminiscencias modernistas y sitúa la trama en un ambiente claramente gótico. Hacia el final, tras la muerte de Alicia, la protagonista, cuando su marido Jordán detecta las “manchitas oscuras” en el almohadón, el cuento podría darse por terminado; el lector no tendría dificultades

1. “[...] Luis Pardo, entonces jefe de redacción de *Caras y Caretas*, fue quien exigió el cuento breve hasta un grado inaudito de severidad. El cuento no debía pasar entonces de una página, incluyendo la ilustración correspondiente. Todo lo que quedaba al cuentista para caracterizar a los personajes, colocarlos en ambiente, arrancar al lector de su desgano habitual, interesarlo, impresionarlo y sacudirlo, era una sola y estrecha página. Mejor aún: 1256 palabras. No es menester ser escritor para darse cuenta del tremendo martirio que representa hacer danzar muñecos dramáticos en esta brevísima cárcel de hierro. En tales condiciones de ejecución, no debía al cuento faltar ni sobrar una sola palabra. Sobrar no sobraban, desde luego. Y como faltar, faltaban casi siempre las cien o doscientas palabras necesarias para dar un poco de aire a aquella asfixiante jaula. Tal disciplina, impuesta aun a los artículos, inflexible y brutal, fue sin embargo utilísima para los escritores noveles, siempre propensos a diluir la frase por inexperiencia y por cobardía; y para los cuentistas, obvio es decirlo, fue aquello una piedra de toque, que no todos pudieron resistir. El que estas líneas escribe, también cuentista, debe a Luis Pardo el destrozo de muchos cuentos, por falta de extensión; pero le debe también en gran parte el mérito de los que han resistido.” (“La crisis del cuento nacional”, *La Nación*, 11 de marzo de 1928).

2. Véase la relación de este relato y la nota “Un caso raro”, *La Prensa*, 7 de noviembre de 1880 en Veiravé (1976)

en decodificar esa sugerencia perturbadora. Sin embargo, el narrador no sólo explica cómo la “bola viviente y viscosa” había “vaciado” en cinco noches a Alicia, sino que agrega, además, un párrafo final equiparable a una caracterización zoológica: “Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma.” (Quiroga, 1996: 101)

El relato instala así la perturbadora idea de que ese “animal monstruoso” no pertenece al más allá ni es ningún demonio sobrenatural, sino que es un “parásito de ave” (un piojo, una garrapata) que, en potencia, podría estar escondido en el almohadón de pluma sobre el cual estuviera sentado el lector o lectora al leer el cuento. Descripción fría como un estudio científico, insinúa que estos vampiros criollos pueden desviarse perversamente en su gusto por la sangre humana. La clave del efecto terrorífico de “El almohadón de plumas” es la enunciación de lo siniestro con retórica científicista y el anclaje del episodio en una realidad muy similar a la del lector, lo que produce la verosimilización del caso según un discurso de época. La cercanía entre ficción y el plano de lo real histórico se estrechan lo más posible, no sólo por este cierre “explicativo”, sino también por el soporte de publicación: un semanario ilustrado que también publicaba casos parecidos, presentados como verídicos.

En una línea similar, aunque ahora con la yuxtaposición del discurso médico, del imaginario decadente de la degeneración, de las fantasías sociales sobre atavismo, de la representación de las pasiones, del imaginario sangriento del crimen y de la mirada “perversa” sobre la animalidad, podría pensarse a “La gallina degollada”. En este atroz relato, inconcebible hoy, los cuatro niños son representados como doblemente “degenerados”, porque no sólo sufren de retraso mental, sino porque además cruzan la frontera de la animalidad: al ver a la sirvienta degollar a la gallina en la cocina, aprenden finalmente algo; no sabían alimentarse solos, asearse, ni caminar sin tropezar, pero frente a la escena se activa su “gula bestial” (Quiroga, 1996: 95) y finalmente degüellan a la hermana sana. Como en muchos otros relatos, lo animal despierta en Quiroga las más efectivas proyecciones de una sobrenaturaleza que es auténticamente siniestra, en la medida en que se des-oculta y sale a la luz del lugar donde siempre habitó: las personas. Por la sangre corre la herencia y la degeneración, y ante la vista de sangre se despierta el instinto animal de matar a la presa, en este caso la hermana que les roba el cariño de sus padres. Sin ser estrictamente fantástico, todo el relato parece serlo por fuerza de la hipérbole hereditaria y atávica. Como sostiene Ricardo Piglia, en Quiroga “el gusto por el horror y el exceso lo salv[a]n siempre de la tentación monocorde del naturalismo social” (1993: 65), aun cuando en este relato gravitan los temas característicos de ese tipo de literatura. En efecto, en su lectura de “La gallina degollada”, Piglia acierta al afirmar que Quiroga es un escritor popular (“una especie de folletínista, como Eduardo Gutiérrez, que escribe miniaturas”), cuya “poética efectista y melodramática se liga con lo que podríamos llamar el consumo popular de emociones. En este sentido, sus cuentos son una suerte de complemento muy elaborado de las páginas de crímenes que se iban a desarrollar en esos años en *Crítica* [...]” (64)

En el caso de “La insolación”, también encontramos una proyección fantástica sobre un elemento natural: los perros tienen, en efecto, superioridad respecto de los humanos en el desarrollo de dos sentidos, el olfato y el oído. Sobre esa base verdadera, el relato imagina un sexto sentido: los perros pueden ver la muerte, pueden anticiparla y lo hacen captando la personificación de la muerte como doble de ser vivo que va a morir. Asimismo, el relato se va construyendo en base a un ejercicio de traducción verbal, sintáctica, del comportamiento y de la interacción semiótica de la manada canina, ejercicio que, por cierto, Quiroga repetirá en muchos otros cuentos, como en “El alambre de púa” o en “Yaguái” (por citar sólo los incluidos en el volumen de 1917).

Ambos elementos inducen a pensar en un raro y original “fantástico naturalista”, en la medida en que la fantasía parte de un acertado conocimiento tanto científico como experiencial del comportamiento y los rasgos animales. En cierta medida, podría decirse que toda esta fantasía parte de un dato de la experiencia más inmediata: la contemplación de un perro cuando parece mirar fijamente la nada, cuando reacciona ante un estímulo que los humanos no podemos aún detectar. Esa escena –cotidiana para cualquiera que haya tenido un perro como mascota– es la que dispara una hipótesis fantástica sobre la irrupción de la muerte personificada, nada menos que en un ambiente abierto a los implacables rayos del sol, una tierra negra y amarilla que calcina a los personajes a más de 40 °C.

“La insolación” es el cuento que inaugura los “cuentos de monte”, que están algo más alejados que los anteriores de las yuxtaposiciones con los temas y el discurso periodísticos, pero que sorpresivamente no expurgan del todo la sensibilidad del joven decadente en la construcción del ambiente y de algunos conflictos. Le seguirán el magistral “A la deriva”, y luego “El alambre de púa”, “Los mensú”, “La miel silvestre”, y “Los pescadores de vigas”, entre otros no recogidos en el volumen de 1917. En ellos ya no será lo fantástico el modo que organiza el relato, pero la muerte sí volverá a ser una experiencia central en muchos de ellos. Ese “naturalismo expresionista” del que habla Romano también se hará presente en la descripción del paisaje: a pesar de tratarse de espacios abiertos, iluminados y abundantes de naturaleza, el color negro, la sensación de acoso o encierro, y el campo semántico de lo lúgubre estarán siempre presentes. De alguna manera, Quiroga ha logrado escribir auténticos relatos de terror que suceden, empero, a plena luz del día, como “La miel silvestre” en el que el pobre oficinista Benincasa es literalmente devorado por una horda de hormigas carnívoras.

Acaso los relatos que se centran en relaciones amorosas –“Una estación de amor”, “La muerte de Isolda”, “El solitario” y “La meningitis y su sombra”– sean los menos recordados hoy por la crítica o los que permitan una lectura de menor vigencia. Sin embargo, cabe destacar en ellos un *pathos* que se repite: la transgresión de las buenas costumbres, los mandatos sociales o la moral sexual; una transgresión vista como valor. Habita en la mayoría de ellos la pulsión de sustracción de una ley diurna, casta, *näif*, y la incursión en la pasión sin represiones. El asesinato en “El solitario”, el amor puro por fuera del matrimonio en “Una estación de amor” (y el consumo de drogas), el amor delirante en “La meningitis...”; incluso en “Nuestro primer cigarro”, que no narra un romance, es la transgresión del mandato materno y paterno lo que constituye la anécdota central (y el verdadero placer del protagonista). Es en estos relatos donde pervive, también, esa sensibilidad modernista, levemente decadente, gustosa del desvío y de la perversión, de los años de adolescencia y juventud.

## Una tríada sin coma

Buena parte de los relatos que luego integrarían *Cuentos de amor de locura y de muerte* fueron escritos en San Ignacio, Misiones, y desde allí enviados por carta a la redacción de los semanarios porteños. Quiroga se había trasladado definitivamente a Misiones en 1910, a poco de contraer matrimonio con su primera esposa, Ana María Cirés. Allí nacerían sus dos primeros hijos, Eglé y Darío. Tras el suicidio de Ana María, en 1915, Quiroga emprendería el regreso a Buenos Aires. Fue, entonces, ya reestablecido en la ciudad que recibió del escritor Manuel Gálvez la propuesta de publicar un libro en su sello Cooperativa Editorial “Buenos Aires”, una de las primeras empresas editoras nacionales. Así lo recuerda el mismo Gálvez en *Amigos y maestros de mi juventud*: “–Vengo a que me dé un libro para la Cooperativa– le dije a Quiroga. –Y no me irá si no me lo da–. Me contestó que tenía un centenar de cuentos publicados en *Caras y*

*Caretas*. En su mayoría abarcaban sólo una página de la revista. Se había propuesto que no pasaran de esa extensión. Y para hacerlos caber, había realizado minuciosos esfuerzos estilísticos. Trajo una carpeta y elegimos algunos; pero como no era posible elegirlos todos de una vez, prometió formarme el libro muy pronto. Era hombre de palabra y cumplió. Le puso por título *Cuentos de amor de locura y de muerte*, y no quiso que se pusiera coma alguna entre esas palabras. El libro se agotó [...]” (1944: 95).

La ausencia deliberada de la coma fue, como se ve, decisión del propio Quiroga, y toda edición del libro que la incluya incurre, por tanto, en un error. Esa ambigüedad en la puntuación potencia la interdependencia de los términos, y reproduce lo que efectivamente sucede en el corpus de cuentos entre el amor y la locura, y también la muerte. Es importante destacar que este libro es el único de Quiroga que no lleva por título el de un cuento homónimo. Esta circunstancia excepcional proyecta la potencia semántica del título por sobre prácticamente toda la narrativa quiroguiana, ya que esa tríada se presenta imbricada, yuxtapuesta, en buena parte de sus cuentos.

Agotadas las ventas, *Cuentos de amor de locura y de muerte* fue reeditado en 1918 por el mismo sello; posteriormente, la editorial Babel, de Samuel Glusberg (que solía usar el pseudónimo de Enrique Espinoza), publicó la tercera edición, que se reimprimirá en 1925 y en 1930. En esta ocasión, la edición de Babel suprimió 3 de los 18 cuentos originalmente seleccionados por Quiroga: “Los ojos sombríos”, “El infierno artificial” y “El perro rabioso”.

No es arriesgado decir que *Cuentos de amor de locura y de muerte* integra, junto con *Cuentos de la selva* (1918) y *Los desterrados* (1926), el tríptico más logrado, más celebrado y de mayor trascendencia de la obra narrativa de Quiroga. Los tres, por diversos motivos, han adquirido el aura cíclicamente renovada de los clásicos. En los tres, se despliegan originales universos narrativos, sólidos y autosuficientes como esferas perfectas. En *Los desterrados*, ese mundo de “exhombres” arrojados desde la civilizada urbe hacia la feroz batalla consigo mismos y con una naturaleza desbordante; en *Cuentos de la selva*, una zona impregnada de fábula, leyenda y épica en la cual humanos y animales comparten atributos, y confluyen en su combate contra la muerte; en *Cuentos de amor de locura y de muerte*, ese sublime mosaico de universos disímiles compuesto de “cuentos de todos los colores”, tal como los llamaba Quiroga, que comparten, no obstante, la misma pulsión oximorónica de la vida y de la muerte.



## Bibliografía

### Primera publicación en semanarios de los *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917)

#### *Caras y Caretas*

- » “Los buques suicidantes”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año IX, n° 421, 27 de octubre de 1906. Con un dibujo de Giménez.
- » “El almohadón de pluma”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año X, n° 458, 13 de julio de 1907, con dos dibujos de Fernández Peña.
- » “La insolación”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XI, n° 492, 7 de mayo de 1908, con dos ilustraciones de Hohmann.
- » “La gallina degollada”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XII, n° 562, 10 de julio de 1909, con dos ilustraciones de Friedrich.
- » “La miel silvestre”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XIV, n° 642, 21 de enero de 1911. Dos dibujos de Friedrich.
- » “Una estación de amor”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XV, n° 693, 13 de enero de 1912, con el título “Un sueño de amor” y con seis ilustraciones de Friederich, una por cada página completa de la publicación.

#### *Fray Mocho*

- » “A la deriva”, *Fray Mocho*, Buenos Aires, año I, n° 6, 7 de junio de 1912, con dos dibujos de Hohmann.
- » “El alambre de púa”, *Fray Mocho*, Buenos Aires, año I, n° 17, 23 de agosto de 1912, pp. 27-30. Con cuatro ilustraciones de Zavattaro, una por cada página.
- » “Nuestro primer cigarro”, *Fray Mocho*, Buenos Aires, año II, n° 39, 24 de enero de 1913, con tres ilustraciones de Friedrich.
- » “Los pescadores de vigas”, *Fray Mocho*, Buenos Aires, año II, n° 53, 2 de mayo de 1913, con tres ilustraciones de Peláez.
- » “El solitario”, *Fray Mocho*, Buenos Aires, año II, n° 57, 30 de mayo de 1913. Con dos dibujos a cada página de Friedrich.
- » “Yaguaí”, *Fray Mocho*, Buenos Aires, año II, n° 87, 26 de diciembre de 1913, con cuatro dibujos de Friedrich.
- » “Los mensú”, *Fray Mocho*, Buenos Aires, año III, n° 101, 3 de abril de 1914, con tres dibujos de Peláez.
- » “La muerte de Isolda”, *Fray Mocho*, Buenos Aires, año III, n° 109, 29 mayo 1914. Con tres dibujos de Peldes, uno por cada página. Publicado por primera vez en libro: “La meningitis y su sombra” (1917)

**Cuentos suprimidos en la 3<sup>o</sup> edición (*Babel*):**

- » “El perro rabioso”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XIII, n<sup>o</sup> 626, 1 de octubre de 1910. Tres dibujos de Zavattaro
- » “Los ojos sombríos”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XIV, n<sup>o</sup> 654, 15 de abril de 1911. Tres dibujos de Peláez.
- » “El infierno artificial”, *Fray Mocho*, Buenos Aires, año III, 4 de abril de 1913.

**Bibliografía crítica citada:**

- » Castillo, Abelardo, “Liminar: Horacio Quiroga”. En Quiroga, H. *Todos los cuentos*. Edición de Baccino Ponce de León y Lafforgue, Jorge, Madrid, Archivos-ALLCA, 1996
- » Ezquerro, Milagros, “La escritura de Horacio Quiroga: de lo múltiple a lo obsesivo”, en Morillas Ventura, E. (comp.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 1991, pp. 265-271.
- » Gálvez, Manuel, *Amigos y maestros de mi juventud*. Buenos Aires, Kraft, 1944
- » Lafforgue, Jorge, “Introducción”. En Quiroga, Horacio, *Los desterrados y otros textos*. Madrid, Castalia, 1990.
- » Piglia, Ricardo, “Quiroga y el horror”. En *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de La Urraca, 1993.
- » Quiroga, Horacio, *Diario y correspondencia*, Vol. V de *Obras*, Buenos Aires, Losada, 2007. Edición de Jorge Lafforgue y Pablo Rocca.
- » Quiroga, H. *Todos los cuentos*. Edición de Baccino Ponce de León y Lafforgue, Jorge, Madrid, Archivos-ALLCA, 1996.
- » Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, FCE, 2003.
- » Rivera, Jorge B. “Profesionalismo literario y pionerismo en la vida de Horacio Quiroga”. En Quiroga, H. *Todos los cuentos*. Op. cit.
- » Rivera, Jorge B., *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel, 1998
- » Roman, Claudia, “La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y Caretas* (1898)”. *Historia crítica de la literatura argentina*. 3: *El brote de los géneros*, dirigido por Alejandra Laera. Emecé, 2009.
- » Romano, Eduardo, *Modernismo y naturalismo: Horacio Quiroga*, en Capítulo n<sup>o</sup> 29, *La Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- » Romano, Eduardo, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, El Calafate, 2004.
- » Romano, Eduardo, “Trayectoria inicial de Horacio Quiroga: del bosque interior a la selva misionera”, en Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*. Op. cit.
- » Sarlo, Beatriz, “Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica”. *La imaginación técnica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.
- » Veiravé, Alfredo. “El almohadón de plumas. Lo ficticio y lo real”, en Flores, Ángel (comp.), *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Monte Ávila, 1976.